الأعمال الخاصة



مهرجان القراءة للجميع

2000

عشر سنوات

صفوت كمال

المأثورات الشعبية علم وفن



الهيئة المصرية العامة للكتاب

المأثورات الشعبية علم وفن

لوحة الغلاف

اسم العمل الفنى : وجــه   التقنيه : زيت على توال

مقاس العمل : ١٢٢ × ١٢٢ سم

عصمت داوستاشى

ثائر ، ومجدد ، وجسور ، أطاح بالقوالب والأنماط بحثا عن خصوصيته الذاتيه ، وهويته المتراوحة بين الملحمة الشعبية ، وبين السيرة القديمة ، وبين ذلك جميعه والميتافيزيقى الذى يشكل المعرفة اليقينية . واقعى ، وتعبيرى ، وسوريالى ، «ودادائى» ، وقادر على إلغاء الزمن والعقل والتاريخ فى سبيل تجسيم الجوهر المتمثل فى البعدية الثلاثية ، فهو بذلك من رواد مابعد الحداثة فى انتاج الموضوع الفنى فى معارض الفن .

ويبدو داوستاشى غالبا متراوحا فى أسلوبه كأمواج البحر ، فهو وصفى ، وسردى ، وقارئ للكف والفنجال فى لوحاته الأخيرة ، فى نفس الوقت الذى حول فيه عالمه إلى مجسمات قريبة الى الروبوت المبرمج معبرا بذلك عن التعاسة والاحتجاج فى آن واحد .

قطاع الفنون التشكيلية

المأثورات الشعبية
علم وفن

صفوت كمال



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٠

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(الأعمال الخاصة)

المأثورات الشعبية علم وفن

صفوت كمال

الغلاف

والإشراف الفنى:

الفنان : محمود الهندى

المشرف العام :

د . سمير سرحان

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة الإدارة المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

على سبيل التقديم

«كتاب لكل مواطن ومكتبة لكل أسرة» تلك الصيحة التى أطلقتها المواطنة المصرية النبيلة «سوزان مبارك» فى مشروعها الرائع «مهرجان القراءة للجميع ومكتبة الأسرة» والذى فجر ينابيع الرغبة الجارفة للثقافة والمعرفة لشعب مصر الذى كانت الثقافة والابداع محور حياته منذ فجر التاريخ.

وفى مناسبة مرور عشر سنوات على انطلاق المشروع الثقافى الكبير وسبع سنوات من بدء مكتبة الأسرة التى أصدرت فى سنواتها الست السابقة «١٧٠٠» عنواناً فى حوالى «٣٠» مليون نسخة لاقت نجاحاً واقبالاً جماهيرياً منقطع النظير بمعدلات وصلت إلى «٣٠٠» ألف نسخة من بعض إصداراتها.

وتنطلق مكتبة الأسرة هذا العام إلى آفاق الموسوعات الكبرى فتبدأ بإصدار موسوعة «مصر القديمة» للعلامة الاثرى الكبير «سليم حسن» فى «١٦» جزءاً إلى جانب السلاسل الراسخة «الابداعية والفكرية والعلمية والروائع وامهات الكتب والدينية والشباب» لتحاول أن تحقق ذلك الحلم النبيل الذى تقوده السيدة: سوزان مبارك نحو مصر الأعظم والأجمل.

د. سمير سرحان

هذا الكتاب

يتناول هذا الكتاب المأثورات الشعبية، باعتبار أن المأثورات الشعبية هى المصطلح العربى الذى أقرّه مجمع اللغة العربية كترجمة عربية دقيقة للمصطلح الإنجليزى Folk-lore الذى شاع استخدامه منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر بعد أن استخدمه العالم الإنجليزى سير چون وليم تومز فى مقال نشره فى ٢٢ أغسطس عام ١٨٤٦ فى مجلة ذى آثنيوم الانجليزية للدلالة على مواد المأثورات الشعبية فى مجاليها الأدبى والمادى وفى إطار من العادات والتقاليد والمعتقَد الدينى.

وقد تعددت التفسيرات والتعريفات للدلاله على هذا المصطلح وشاع فى مجتمعنا العربى بنصه الأعجمى «فولكلور». كما شاع بتفسيراته المتعددة التى تدل على التراث الشعبى الحى والإبداع الشعبى بأنماطه المتنوعة والمتعددة. التى تتوسل بالكلمة المصاغة نثرا فنيا فى الحكايات والأمثال أو الألغاز أو السير الشعبية إلى سائر فنون التعبير الأدبى من صياغة شعرية ومنظومات ومواويل أو تتوسل بالخط واللون والكتلة فى مجالات التعبير الفنى التشكيلى، أو فى فنون العمارة باعتبار أن العمارة كتلة فى الفراغ علاوة على ما تتميز به فنون العمارة من زخرفة ونقش وحفر بارز وحفر غائر إلى غير ذلك من صور التشكيل الفنى والتعبير الجمالى علاوة على فنون الحرف اليدوية وفنون الزينة والتجميل والأزياء والمصاغ الشعبى وفنون النسيج وكل مايبدعه

الإنسان من خبرة فنية وجمالية يضفي بها على ما يحوطه طابعاً فنياً خاصاً يتوافق مع نظرته الجمالية للوجود والحياة. بالإضافة إلى ما يتوسل به من فنون الصوت البشرى فى الغناء والصيحات التعبيرية أو فنون الموسيقى بتعدد الآلات الموسيقية من نقر وإيقاع ومصفقات وآلات نفخ اشتقها من النبات أو اصطنعها من الخشب أو صنعها من المعدن. أو آلات وترية يعزف عليها بالغفق أو بالنبر أو بالقوس إلى غير ذلك من آلات موسيقية بسيطة أو مركبة، تقليدية أو حديثة أو آلات لها استخدامات نفعية فى حياته اليومية الجارية، وظفَها كأداة للموسيقى مثل الهاون أو أكواب أو صوانى من الخشب أو النحاس إلى غير ذلك من أدوات وآلات تتنوع أشكالها وتتعدد أغراضها وظّفها فى إصدار أصوات إيقاعية ونغمات موسيقية.

أو ما توسل به أيضا فى التعبير بالجسد فى فنون الحركات الإيقاعية والتشكيلات الراقصة بالإضافة إلى فنون المهارات الأخرى من لعب بالعصى وتحطيب وركوب الخيل والمبارزة يالسيف والدرع إلى غير ذلك أيضا من فنون حركية تعبر عن مهاراته وبطولاته وتكشف عن قدراته الابداعيه فى التعبير عن أحاسيسه ومشاعره وعن مايحوطه من مظاهر الكون والطبيعة. وكلها معا ومع غيرها من قدرات إبداعية تعبيرية تعبر عن فكره ووجدانه وعن واقع حياته وعن وجوده والوجود الذى يحوطه. عن ذاته وعن ذوات الآخرين فى وحدة تكاملية وبما تشتمل عليه بيئته من معطيات طبيعية وموروثات حضارية ثقافية ونظم اجتماعية تحدد معالم وجوده الإجتماعى وكل ذلك فى إطار متناسق من عاداته وتقاليده ومعتقداته الدينية وتصوراته الإنسانية داخل مجتمعه وخارج هذا المجتمع فى وحدة إنسانية تؤكد انسانية الإنسان، وتعبر عن الأنا التى تحيا وتعيش بوجود الآخرين فى توافق اجتماعى، وتناغم إنسانى، يخرج بالانسان الفرد، من محدودية الذات الفردية إلى حيوية ومجال الذات الجماعية الإنسانية، فالمأثورات الشعبية على تعدد مجالاتها وأشكال إبداعاتها، وصور تعبيراتها، *هى فى الواقع، تعبير عن الجماعة الإنسانية، التى تحيا فى وحدة اجتماعية تكاملية،* وتشكل طابعاً خاصاً ونسقاً من الوجود له سماته الإنسانية المتميزة، دون إخلال بوحدة الإنسان فى علاقاته مع الآخر ومع الكون. وله قدراته الذاتية الخلاقة فى التعبير عن ذاته وعن ذوات الآخرين فى تكامل فنى متعدد الوسائل متنوع الغرض.

وإذا كان مصطلح الفنون الشعبية قد شاع أيضا فى حياتنا الثقافية فهو مصطلح شائع دارج يدل فى واقعه العلمى على المصطلح العربى، «المأثورات الشعبية» وقد شاع أيضاً كمصطلح عربى يدل على المصطلح الفرنسى Les Arts Populaires بل شاع مصطلح الفنون الشعبية فى الدلالة على مراكز البحوث والمعاهد المتخصصة دون تفرقة بينه وبين المصطلح الإنجليزى فولكلور. وقد كان شيوع مصطلح الفنون الشعبية أو الفن الشعبى مرده أن الفن هو فى واقعه الفكرى رؤية شمولية لجماليات الحياة. كما أن الفن فى أعلى درجاته علم.. والعلم فى أعلى درجاته فن. فكل منهما يسعى إلى كشف كنه الوجود، وتفسير العلاقات القائمة بين الأشياء بعضها مع بعض، وبعضها مع الإنسان. ومعرفة علاقات الإنسان بين الفرد والجماعة - وبين الجماعة والجماعات الأخرى. مهما تعددت وتنوعت وسائل هذه المعرفة وقنوات الاتصال، وقدرات المعرفة الإنسانية وطبيعة عمليات التواصل الثقافى الإنسانى..

وهذا الكتاب هو محاولة جادة متواصلة الحلقات حرصت خلالها وبها عبر أعوام ليست قليلة، فى السعى نحو وضع تصور لهذا العلم، علم المأثورات الشعبية، منهجا ومادة، فهو علم له مكانته المتميزة بين سائر العلوم الإنسانية وهو فن باعتبار مادته هى تعبير عن القدرات الإبداعية للإنسان.

وقد اهتممت بأن أجمع حلقات هذه المحاولة التى لم تنته وبما اتسمت به من تواصل تاريخى وتتابع فى البحث والتنقيب لكى تكون مادة للتفكير العلمى الجاد نحو تحقيق رؤية علمية تمتزج فيها الرؤية الفنية والتاريخية مع الرؤية التحليلية العلمية لواقع الإبداع الشعبى. وقد عملت على ذلك من خلال جهد علمى وإصرار متلاحق قدر طاقتى - فى محاولة تحديد هوية ونظر منهجى يتوافق مع طبيعة المادة التى تتناولها دراسات المأثورات الشعبية والنظر المنهجى فى وحدة لا تخل بطبيعة هذا العلم ولاتنأى عن طبيعة المادة التى يتناولها هذا العلم، علم المأثورات الشعبية.

وقد حرصت على أن أقدم هذه الرؤية من خلال مجالاتها المتعددة، التى عاينتها وأيضا التى عانيتها فى محاولة استقراء مادة هذا العلم، التى يغلب عليها طبيعة

الإبداع الفنى باعتبار أنها إبداع إنسانى، وليس مجرد مادة خام تكمن بين طيات الطبيعة.. فهى مادة انسانية حية، يتواصل وجودها الحى من خلال التواصل الثقافى للإنسان نفسه، داخل مجتمعه أو مع مجتمعات أخرى غير مجتمعه فى لقاء معرفى تحدده القيم الإنسانية، دون استعلاء حضارى أو قهر ثقافى.

وقد حرصت كل الحرص على أن تتلاقى مجالات تلك الرؤية الفكرية فى جدلية منهجية حينما تنمو الفكرة بمعاودة التفكير فيها أو العمل على إعادة بلورتها فى تصور أكثر شمولية أو بموضوعية أدق تحديدا، ليكون المتلقى هو صاحب الفكرة. فالمأثورات الشعبية، بطبيعتها، هى لقاء بين ذات المبدع وذوات الآخرين كل يضيف شيئا أو يحذف أشياء أو يعمل على نقلها وتعديلها وشيوعها.

فالمأثورات الشعبية فى كل مجتمع ولكل أمة، هى شكل من أشكال التعبير الحى عن واقع الخبرة الثقافية للإنسان وقدراته التعبيريه فى تحقيق بنية وجوده الثقافى الحى.

وهذه الصفحات هى جهد محدود فى محاولة إعطاء رؤية متعددة الجوانب، متسعة المجالات فى تقديم تصور علمى وقومى وجمالى فى آن لموضوع أعتقد أن له أهمية خاصة فى حياتنا الثقافية المعاصرة، لا من حيث أنه تأكيد لهويتنا الثقافية، ولكن من حيث أنه مدخل هام جدا لمعرفة جوانب قدراتنا الإبداعية، والعمل على إثرائها وتنميتها، بالرعاية والاضافة من خلال نظر علمى ووعى قومى وإبداع فنى أصيل وبإرادة حرة. فحضارتنا المصرية العريقة وحضارتنا العربية الواسعة الانتشار كل منهما لهما بعدهما الانسانى فى إدراك مقومات الوجود. ومن خلال وعينا لما تحمله مأثوراتنا الشعبية من موروثات حضارية يمكن أن تحقق لهذه المأثورات مكانتها الثقافية والحضارية إزاء المتغيرات الجديدة التى تجابه العالم المعاصر وسيطرة وسائل الاعلام الحديثة على مجالات الاعلام الفنى والثقافى.

وفى الواقع أن التصدى لأن تأخذ مأثوراتنا العربية مكانتها الجديرة بها فى الثقافة العالمية المعاصرة هو جهد يحتاج إلى تضافر وتكامل الرؤية بين كل المثقفين

والفنانين ليكون ابداعنا الثقافى والفنى المعاصر هو تحقيق لعملية التواصل الثقافى والفنى والحضارى الذى حفظ لنا هويتنا القومية على مر العصور.

صفوت كمال

الثقافة الشعبية
مكوناتها وأهمية دراستها

الثقافة هي كل معرفة وخبرة يمارسها الانسان فى صنع الحياة على أرضه. سواء أكانت هذه الثقافة أو الخبرة الادراكية التى يعايشها الانسان هى من نتاج تجاربه. أم كانت من نتاج تجارب غيره ثم انتقلت اليه وعايشها وامتزجت بممارسات حياته اليومية الجارية.

والثقافة بشكلها العام وبمكوناتها الأساسية من أشكال الابداع الفنى، والتفسير العلمى لمظاهر الحياة وظاهرات الوجود وأنماط التطبيق العملى لمدركاته الفكرية وانعكاسات انفعالاته الوجدانية، تظهر آثار هذه الثقافة فى أنماط السلوك وأشكال الحياة التى يسلكها ويعيشها ويعايشها بما يتضمن ذلك من عادات وتقاليد ومعتقدات ونظم اجتماعية وتذوق جمالي وتفسير أو تعليل ذهنى لوجوده هو أو ما يحوط هذا الوجود، أو لغة يتوسل بها فى التعبير عن مدركاته الحية والوجدانية والعقلية.

وثقافة أي أمة تتكون من شقين أساسيين، كل منهما يكمل الآخر أولهما تراثها الثابت من آثار ومدونات ونتاج حضارى أو ما حافظت عليه الأجيال وحفظته، وشكل واقعها التاريخي ووجودها الحضارى.

وثانيهما تراثها الشفاهى الذى تناقلته الاجيال شفاهة بما يحمل هذا التراث الشفاهى من خبرات وموروثات وطرائق فى صنع الحياة تناقلها أبناء المجتمع عبر تتابع الأجيال كل جيل يضيف أشياء أو يحذف أشياء ليتوافق الموروث الثقافى الشفاهى مع واقع الحياة التى يعايشها الانسان فى عصره.

الثقافة الشعبية :

هذا الجانب الهام من ثقافة الأمة الذى تتوارثه وتتناقله الأجيال شفاهة ويخضع للتبديل والتعديل أو التغيير أحياناً هو الذى نصطلح عليه بمصطلح الثقافة الشعبية.

والثقافة الشعبية هى كل إبداع وتعبير وممارسة عبر بها الشعب عن موقفه من الحياة وبمختلف وسائل التعبير من صوت بشرى أو غير بشرى باللغة أو بالموسيقى، أو بالإشارة والايماءه، بالحركة والتشكيل، بالنظم الاجتماعية وأحكام القيم التى تنظم علاقاته الاجتماعية وأنماط سلوكه. بأدوات وطرائق العمل، بمعتقداته وتصوراته الفلسفية، يصاحب ذلك إيقاع خاص يتغير بتغير الظروف الطبيعية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية والتعليمية إلى غير ذلك من معطيات تحوط وجوده وتؤثر فى بنية وجوده الانسانى.

ولقد تداخل مفهوم «الثقافة» بمعناها العام، مع واقع سلوك الانسان داخل إطار المدينة الحديثة، ووفق خصائص الحياة داخل المدينة، كما امتزج أيضاً مفهوم «الثقافة» بمفهوم «الحضارة» حتى أصبحت «الثقافة» صفة تنسب فى وقتنا الحاضر للانسان الذى يسلك سلوكا معينا داخل إطار محدد طبقا لعرف عام لمجتمع عالمى، امتزجت فيه ماديات الصناعة ونظم العمل الآلى مع رؤى الفكر الانسانى ووجدانيات الانسان وتذوقه الجمالى وإدراكه البصيرى لحقائق الحياة. وتداخلت كفاياته الحسية والعقلية والوجدانية فى تحقيق خبراته المادية والفكرية والروحية، كما تأثرت لغته بلغة شعب آخر أو بلغات شعوب أخرى.. حتى جاز أن يوصف الانسان، «ذو الثقافة» فى مجتمع المدينة المعاصر، بأنه «سيد مهذب» يدرك إدراكا عاما مشكلات عصره، الفكرية والسياسية والاجتماعية وله معرفة شمولية وعامة أيضا بواقع أساليب الحياة

داخل مجتمعه وخارج هذا المجتمع. متذوق فى نفس الوقت للنتاج الثقافى لمجتمعات غير مجتمعه كما يتذوق ويدرك النتاج الثقافى لمجتمعه.

ومع عمليات التنمية المنظمة داخل المجتمعات - وحركات التغير الاجتماعى وتصحيح المسار الاقتصادى للمجتمعات وتطوير وسائل الانتاج وانتشارالتعليم إلى غير ذلك من سبل تطوير الخبرة الانسانية، أصبح الانسان «المثقف» هو الانسان، الذى يشارك - على قدر طاقته - فى إنماء المعرفة العامة لمجتمعه، ويسهم فى إثراء الخبرة الكلية لابداع الانسان سواء كان ذلك فى مجال العمل العلمى التطبيقى، أو النظر الفكرى أو الإبداع الفنى أو تنظيم العلاقات الاجتماعية بين الفرد والجماعة، والجماعة مع نظيرها من مجتمعات انسانية أخرى سواء كان ذلك فى مجال العلم أم المعتقد الدينى أو فى مجال الفكر الفلسفى، أو الرؤية الفنية للحياة.. حياته هو وحياة ما يحوطه من كائنات أو مظاهر الكون والوجود. مؤكدا وجوده كانسان يعايش الآخرين. مدركا تمام الادراك أن وجوده يتحقق بالفعل فى وجود غيره .. دون أنانية أو تقوقع داخل الذات.

وتتميز الثقافة بهذه الحيوية الانسانية باعتبار أنها من نتاج الشعب ومن واقع خبراته ومعطيات حياته.. المنتج فيها هو المستقبل فى نفس الوقت.. كما أنها تنبع تلقائيا وتتناقل أنماطها وعناصرها عبر الأجيال فى حيوية ونمو أو تغير مستمر وذلك من حيث أن الثقافة الشعبية - بطبيعتها - تتكون من كل نشاط واع يمارسه الانسان عن التزام عام فى مجتمع معين. وتستمد مكوناتها من قطاع كبير هو الشعب ككل. فى القرية والمدينة، على قمة الجبل وفى سفحه، بجانب النهر وعلى شاطئ البحر وداخله. مع الفلاحين والرعاة وأرباب المهن والملاحين والصيادين. فى الصحراء والوادى، فى الغابة الكبيرة وفى المرعى الخصب. فى كل مكان يعيش فيه الانسان وسط مجموعة كبيرة من الناس.

كما أنها - الثقافة الشعبية - تمتد إلى أعماق بعيدة فى جوف الزمن، من اللحظة الراهنة، الآن الحالى إلى الآن الأول. لحظة أن عرف الانسان الأسماء كلها.. وتعلم ما لم يكن يعلم. لحظة أن عرف كيف ينتج ويترك لمن يأتى بعده نتاج تجاربه وصور خبرته ومشاعره.. كيف يسود الطبيعة أو يتكيف معها.. وأن يصبح سيدا لها بعد أن

كان تابعا لها... كيف ينظم علاقاته الاجتماعية ويشكل نظم هذه العلاقات داخل مجتمعه ومع المجتمعات التى تحوط مجتمعه. فالتجارب الاجتماعية لا تعيش فى عزلة عن بعضها، وإنما التجارب الاجتماعية كجزء من الحضارة الانسانية. والثقافة الشعبية تعيش بالاتصال الخصيب وبالتفاعل الخلاق.

والثقافة الانسانية بعامة، هى حصيلة اللقاء الانسانى بين ثقافات الشعوب.

و«مشعل الحضارة» انتقل من مكان إلى مكان.. ولكنه فى كل مكان كان يتزود بطاقة جديدة من ثقافات الشعوب فى، ومن كل مكان.

دراسة الثقافة الشعبية:

حينما ندرس مقومات الثقافة الشعبية. لابد أن نتعرف على الاشكال القديمة لهذه الثقافة. وأن نتعرف على العلاقة القائمة بين شكل هذه الثقافة ومادتها... وذلك من حيث معرفة طرز هذه الثقافة بأنماطها المتعددة ومكونات كل نمط من حيث الشكل بمتغيراته المتنوعة أو بوحداته الثابتة التى تشكل النموذج العام لهذا النمط، وكذلك معرفة العناصر الثابتة والمتغيرة أيضا فى تكوين تلك الوحدات المشكلة للنمط العام فى طراز محدد من طرز الثقافة الشعبية سواء كانت تلك الطرز مادية أو عقلية أو روحية أم نظم اجتماعية. وكذلك من خلال المتغيرات الحادثة فى دلالات الالفاظ المستخدمة فى لغة المجتمع موضوع الدراسة.

كما أن دراسة العلاقة بين الشكل لأى ظاهرة أو عنصر من ظواهر وعناصر الثقافة الشعبية وبين نوعية الاستخدام لابد وأن تمتد إلى دراسة الوظيفة التى تؤديها تلك العناصر المكونة للظاهرات الثقافية فى تكوين بنية هذه الثقافة وكذلك المؤثرات التى أثرت فى ظاهرة ما وامتد أثرها إلى عناصرها..

ثم نولى باهتمام وحذر فى نفس الوقت.. المؤثرات التى أثرت بطريق مباشر أو غير مباشر، فى شكل هذه الثقافة ومكونات عناصرها، سواء أكانت هذه المؤثرات نتيجة تغيرات حدثت داخل المجتمع نفسه ـ على اختلاف أو تنوع هذه التغيرات ـ أو كنتيجة لمؤثرات خارجية نشأت عن طريق الاحتكاك الثقافى أو التداخل الاجتماعى مع أو بين مجتمع ومجتمع وانتقال عناصر ثقافية محددة من ثقافة مجتمع ما إلى

مجتمع آخر، أو عن طريق عناصر ثقافية غير محددة المعالم كتلك التى تنتقل من مكان إلى مكان ثم إلى مكان آخر مع التجار والقوافل ولا يقيمون بين أهاليها الاصليين علاقات مباشرة أو واضحة.

كما أنه لابد لنا أن نتتبع القوى العقلية والشعورية التى تدفع الانسان حاليا وتشكل أفعاله، فمن الضرورى أيضا أن نضع فى اعتبارنا تلك النظرية التى تدعو إلى تأكيد تشابه الوظائف العقلية للانسان فى كل مكان. بل هناك تشابه أكثر تفصيلا فى ذلك، فى التفكير وعمل الانسان بين أكثر الشعوب تباينا. فلقد بدأ الانسان فى نصفى هذا العالم حياته ببدايات ثقافية كصائد متنقل يستخدم الأدوات المصنوعة من الحجر. وبدأ ينتشر فى القارات وتتشكل حياته لتتفق مع كل نوع من البيئة التى يعايشها. ثم أخضع النباتات البرية وفقا لاحتياجاته.. كما ساعد ازدياد عدد السكان، وتمركز الناس فى أماكن متعددة ومختلفة، على ايجاد جماعات لها نظمها التى تشكل العلاقة بين أفرادها، وتحدد أنساق العمل لكل مجموعة من أعضائها. وعرف الانسان كيف يستخدم النبات لا لطعامه أو لطعام ما تآلف معه من حيوانات.. بل أيضا فى صناعة احتياجاته داخل البيت وخارجه.. سواء كان ذلك فى صناعة الحصير التى سبقت صناعة الفخار فى تشكيل الآنية والأدوات التى يحتاجها.

ثم استخدام الفخار والكتان.. كما عرف كيف يغزل الصوف وينسجه. كما عرف المعادن وصناعة أدواته منها.. كما نشأت نظم الكتابة والتدوين.. وكل ذلك لم يظهر فقط فى الجوانب المادية فى الحياة، بل أخذ يوظف الكثير من ذلك لأغراض روحية جمالية وعقائدية.. فزخرف ما صنع من الفخار أو النبات أو الصوف وشيد المعابد وزخرفها ونحت التماثيل إجلالا للقوى الغيبية أو لحكامه.. وظهرت فنون الكلمة فى التراتيل والاناشيد والاغانى يصاحبها الموسيقى بأدواتها المختلفة وآلاتها المتنوعة مع أشكال التعبير الحركى، كما تنظمت علاقاته السياسية فانضمت جماعة إلى جماعة وتكونت الجماعات البشرية الكبيرة. والممالك الواسعة.. وظلت حياة الانسان فى نمو مطرد، وتزداد خبرة الانسان ومعارفه، لتشكل فى النهاية ثقافة الشعب.

فالثقافة الشعبية، كالشعب نفسه، تمتد من جيل إلى جيل، ومن مكان إلى مكان، بإمتداد الانسان نفسه وتنقله وامتزاجه بغيره من الناس.

تبدأ بشكل معين، وتنمو بأشكال خاصة، لتشكل فى كل مرحلة شكلا متميزا، يميز ذات الانسان فى مجتمع ما عن غيره، لتكون فى النهاية بناء كبيرا معقد التركيب سوى الشكل.

طرز الثقافة:

هذا البناء نفسه خاضع لتغيرات ويشتمل على طرز، والطرز تحتوى على أنواع والانواع لها قوالب واشكال.

والاشكال تختلف عن بعضها تبعا للتغيرات الحادثة فى التركيب أو فى الوظيفة أو فى البناء الفكرى.. هذه التغيرات منها ما هو تغيرات تركيبية وتغيرات وظيفية وتغيرات ايديولوجية.. والطرز تنقسم إلى مجموعات رئيسية من حيث التغيرات التى تندرج تحتها وتميزها بالنسبة للعامل المسبب للتغيير، مثل التركيب أو الوظيفة أو البناء الفكرى فنجد طرزا (بنيوية) (تركيبية) كما تظهر طرز أخرى (وظيفية) علاوة على الطرز(الايديولوجية) وذلك من حيث ماهية العناصر المركبة منها هذه الطرز، والهدف الذى تحققه أو الوظيفة التى تؤديها علاوة على تقييمها ومعرفة قيمتها الفكرية أو الأيدولوچية.

وتنقسم الانواع إلى مجموعات مختلفة، يتميز كل منها عن الآخر تبعا للتكوين التركيبى والوظيفى الفكرى. وهذا يندرج أيضا على الاشكال التى تتكون من وحدات ثقافية، فكل ابداع ثقافى يختلف عن الآخر بالنسبة لنوع الابداع، من حيث أنه إبداع (معقد) مركب من عناصر مختلفة، كالابداع الذى يكون نتيجة للعناصر الدينية والفنية والنظم الاجتماعية، لتعقد العناصر المكونة له. أو من حيث أنه تركيب تعاونى، مثل الابداع الذى يكون نتيجة علاقة الانسان بالانسان، ويستعين بعناصر ثقافية ناشئة من علاقة الانسان بالطبيعة، ليوجد عناصر ثقافية جديدة مركبة من علاقة الانسان بالانسان، ومتأثرة بعلاقة الانسان بالطبيعة. مثل (بناء الجسور) وهو إبداع ثقافى نشأ نتيجة لتعاون الانسان، بالعمل مع غيره (علاقة الانسان بالانسان). ومحاولة الانسان السيطرة على مظاهر الطبيعة (علاقة الانسان بالطبيعة) أو أنه إبداع معقد يستمد تركيبه من عناصر مساعدة مثل (التضحية فى البناء).

فالبناء نفسه هو إبداع نتج عن تداخل عناصر مختلفة مركبة، والتضحية لهذا البناء - لكى يتم - هو عنصر مساعد مستمد أصلا من الاتجاهات الذاتية للانسان وذلك من حيث أنه إرضاء للقوى الغيبية. وفى كل ذلك من ابداع تركيبى نجده تركيبا معقدا لهذا الابداع. من حيث اشتراك اكثر من عنصر ووظيفة مركبة لأنه أيضا يحقق أكثر من هدف كما أنه يؤدى اكثر من غرض. كما أن له ايديولوجية مركبة لأن له أكثر من قيمة ويحمل أكثر من مقولة فكرية وأخلاقية.

فكل إبداع يتكون من عناصر قد تتشابه أو تتغاير أو تتداخل أو كل ذلك معا، من حيث المادة والهدف - الوظيفة - التى تكونت أصلا من اجله ومن قيمتها الفكرية. فالموسيقى مثلا تختلف باختلاف المادة التى يصدر منها الصوت والوظيفة التى يؤديها هذا الصوت وقيمته. فالموسيقى بطبيعتها ابداع مركب من عناصر ثقافية مختلفة. استخدام المادة وتشكيلها. تحقيق الهدف من هذا الاستخدام، ثم تقييم لنوعية هذه المادة، والوظيفة أو الهدف الذى حققته باستخدامها فى شكل معين، وقيمة هذا التقييم، قد يكون فكريا أو تذوقى جمالى. فطرز وأنماط الثقافة، ثقافة الشعوب.. تكونت نتيجة لخبرة الانسان فى الحياة وعن موقفه من الوجود خارج ذاته وداخلها، من خلال علاقة الانسان بالطبيعة وعلاقة الانسان بالانسان واتجاهاته الذاتية. موقفه من الحياة كفرد وموقفه من الحياة داخل مجموعة. وكما حدث انتقال الانسان من مكان إلى مكان ولقاء جماعة بجماعة، نشأ انتقال وامتزاج بين اكثر من ثقافة بأكثر من جماعة، صراع واحتكاك وتغير وتداخل ثقافى، دون حاجة إلى صراع الانسان نفسه. وظهرت عناصر ثقافية ومفاهيم جديدة، نتيجة لذلك أو نتيجة لصراع الانسان نفسه مع الطبيعة، أو مع انسان غيره، وتجمعت هذه المفاهيم الجديدة كما تجمع الانسان نفسه، لتوجد نمطا جديدا من الثقافة لا ينتمى لهذه أو تلك قدر انتمائه إلى عملية الاحتكار أو التداخل للمفاهيم الثقافية ذاتها مثل انماط الثقافة الهندوأوروبية والأنجلو أميركانية والأفرو آسيوية، فالمفاهيم الجديدة قد تكون نتيجة لتداخل اكثر من عنصر ثقافى مع الآخر لتركب فى النهاية شكلا جديدا... مثل الفن «المصرى القبطى الاسلامى» قد تتشابه سماتها بسمات من هذا أو ذاك ولكنها فى الحقيقة تتميز بخصائص منفردة بذاتها... مثل الثقافة «العربية الاسلامية».. والثقافة العربية.. والثقافة الاسلامية..

فإذا أردنا التعرف على خصائص المفاهيم الثقافية والعناصر التى تشكل وتكون أسلوبنا فى التفكير ونظرتنا للحياة، لابد أن نتبين أشكال الحياة التقليدية التى عاشها الشعب وعلاقة هذا بالاطار المادى والفكرى والروحى الذى عاش فيه والمؤثرات الخارجية التى جعلت الانسان يصنع حياته وفق قدراته واحتياجاته اذ توجد مؤثرات كثيرة أثرت فى أنماط هذه الثقافة، كعوامل الوراثة والطبيعة والظروف الجغرافية والهجرات البشرية من الداخل إلى الخارج أو بالعكس، وحركة الانسان نفسه داخل بيئته، والتغيرات التى أصابت نظمه الاجتماعية، والمؤثرات اللغوية فى لغته الاصيلة.

فالثقافة الشعبية تحتاج فى دراستها إلى اشتراك العلوم الطبيعية مع العلوم الانسانية. فموضوعات العلوم الطبيعية تبحث فى الوظائف وعلاقاتها بالتكوين التركيبى، أما العلوم الانسانية فإن لها أيديولوچيتها من حيث انها تفسير وتقييم للتكوين والوظائف.

فهى تبحث فى التكوين المركب والذى يشكل نظاما معينا، وفى الوظيفة وكفايتها ومداها، وفى البناء الفكرى، مباطن له تفسير وتقييم لهذا البناء.

مكونات الثقافة الشعبية:

لذلك حينما ندرس الثقافة الشعبية لابد أن نحللها إلى وحداتها الاساسية ليتضح أمامنا كل موضوع أو عنصر ثقافى على حدة. فسنجد مثلا عنصراً أو موضوعاً هو اجتماعى أصلا قد ينسب إلى فرد أو جماعة او إلى المجتمع ككل (الناس) أو أنه اصلا جماعى ظهر أثره على الفرد أو على الجماعة أو على كل المجتمع. لذلك فمن الضرورى أن نقسم هذه الموضوعات إلى أقسام مختلفة وهذه الاقسام لابد أن تكون شاملة متسعة للأشكال المختلفة، هذه الاقسام يمكن أن تقسم حسب احتياجات الانسان مثل الاحتياجات المادية - الروحية - التنظيمية «نظم المجتمع» - اللغة .... وكل قسم من هذه الاقسام له سماته وخصائصه وطرائق درسه وبحثه. فما هو نتاج الاحتياجات المادية، يندرج فى مجموعة مستقلة لنتعرف منه على طرز الثقافة المادية التى هى نتاج التجربة الحسية للانسان والخبرة العملية فى معالجته للطبيعة ونتاجها. وكذلك الابداع الثقافى المرتبط بالتكوين البيولوجى للانسان مثل اختراع الآلات واستخدامها

وإقامة المباني وأنماط العمارة الشعبية واستخدام الفخار والخزف. والانتاج اليدوى والزخرفة والنسيج، أى كل ابداع مرتبط بالمادة واحتياجات الانسان المادية، فهو يندرج تحت الثقافة المادية التى تغاير فى طبيعتها الثقافة الروحية، التى هى نتاج الفكر والوجدان. مثل المعتقد وتصور ما فوق الطبيعة. والفن والتذوق الجمالى. وتتداخل عناصر الثقافة المادية مع الثقافة الروحية أو العقلية لتوجد إبداعا مركبا من كل منهما، كالخزف ابداع مركب من الفخار كمادة، والخبرة الفنية التكنيكية كخبرة مركبة من عناصر ثقافية مادية وفنية تقوم فيه عناصر الثقافة الفكرية و(التذوق الجمالى) بدور تعاونى.

والثقافة الاجتماعية، تكون قسما آخر من أقسام الثقافة. وهى نتاج العقل الجمعى وكلها فى مجموعها تشكل طرز الثقافة الشعبية. واللغة نفسها كإبداع خاص.. ووسيلة للتفاهم هى قسم خاص له مباحثه أيضا... فالثقافة المادية هى نتاج علاقة الانسان بالانسان. والثقافة الروحية أو العقلية هى نتاج الاتجاهات الذاتية للانسان. أما اللغة فهى وسيلة للتفاهم والتعبير عن كل ذلك بالكلمة، التى هى إبداع عقلى ينعكس فى إطار مادى. وكل قسم من هذه الاقسام يحتاج إلى دراسات متخصصة حتى يمكن التعرف على أسلوب التفكير العام للشعب. والوصول إلى معرفة واضحة بايديولوجية الأمة وفلسفتها التى هى فلسفة للحياة. بل فن الحياة.

هذه الدراسة تحتاج إلى التعرف على أشكال الثقافة الشعبية وأنماطها وطرزها خلال الحقبات التاريخية. والمؤثرات الخارجية التى أثرت فيها والتغيرات التى حدثت فى هذا الانتاج، وعناصر هذا الانتاج المادى. وفحص العناصر الفنية التى واجهت هذه العناصر وأثرت فى هذا التغيير. وكذلك الابداع الروحى والفكرى. والعناصر التى كونت الخبرة الروحية فى الفترات الزمنية والرقعة الجغرافية. فمعرفة الزمان والمكان تساعد فى توضيح عناصر وأسلوب الانتاج، وبالتالى التعرف على التغيرات التى نتجت من خلال هذا الانتاج من حيث كم العناصر وكيفية الخبرة والاسلوب. وينطبق هذا بالتالى على الانتاج الاجتماعى أو نتاج العلاقات الاجتماعية. من حيث الدور الذى تؤديه هذه العناصر فى نوعية هذه العلاقات ونوعية العلاقة بين هذه العناصر وكذلك التغير الذى يحدث أو ينتج من هذه العلاقات. مع معرفة شاملة واضحة

للوظائف التى تؤديها هذه العناصر. سواء من حيث الغرض الذى تؤديه، أو التغير الذى يحدث فى طراز الثقافة (المادية - الروحية - الاجتماعية)، نتيجة لتداخل العناصر مع بعضها. فالانتاج أو الابداع الثقافى يسير مع الغرض الذى يحققه فى اتجاه واحد، بمعنى أن كل إبداع ثقافى لابد وأن يكون له وظيفة. فمعرفة عناصر الابداع لا تكفى فى فهم هذا العنصر بقدر ما يوضح ذلك معرفة الوظيفة التى يؤديها كل عنصر أو أكثر من عنصرين متداخلين معا.. (تداخل تركيبى أو تعاونى).. أو مساعدة عنصر لعنصر لايجاد شكل جديد مركب تركيبا بسيطا أو مركب تركيبا معقدا.. لذلك لابد فى فحص أى عنصر ثقافى أن نتبين نوع هذا العنصر.. ودوره الاساسى فى الابداع الثقافى وقيمته بالنسبة لهذا الابداع. حتى يمكن معرفة هل العنصر الموجود فى طراز أو نمط ثقافى مادى مثلا. هل هو عنصر ثقافى مادى بالفعل يتركب، منه مع غيره من عناصر ثقافية، هذا الطراز أو ذاك من الثقافة المادية. أم هو عنصر ثقافى غير مادى (اجتماعى مثلا) يقوم بدور تعاونى فى تكوين طراز ما من طرز الثقافة المادية أو يساعد فقط فى إيجاد الشكل العام لهذا الطراز أو ذاك النمط من أنماط الثقافة.

وذلك من حيث أن الطراز يتكون من عدة أنماط. والنمط يتكون من عدد من الأشكال.. فمنها ما هو ثابت ليكون نموذجاً يحدد الشكل العام للنمط أو مجموعة أشكال متقاربة مع تغيرات فى الوحدات المكونة، كما أن بعض هذه الوحدات تكون له أيضا (شكلا ثابتاً) يشترك فى مجموعة الاشكال التى تكون النمط الاساسى ومن هذه الوحدات ما يتكون من مجموعة عناصر متداخلة أو محددة الشكل واضحة المعالم، سواء كانت عناصر ثابتة فى تكوين تلك الوحدات التى تشكل وتكون الشكل العام للنمط أم كانت عناصر متغيرة، ولكنها لا تخل بالشكل العام للوحدات الاساسية فى تكوين الشكل العام للنمط الذى تشترك فى تكوينه.

لذلك يجب أن تكون نظرتنا للعناصر الثقافية نظرة فاحصة مفصلة حتى لا نقع فى خلط أو خطأ حينما ندرس طرز الثقافة الشعبية وأنماطها وأنواعها من حيث التركيب أو الوظيفة أو التفسير والتقييم.. وأن نصنف هذه العناصر فى مجموعات حسب نوعيتها ووظيفتها وقيمتها.. ونتثبت من ثبات هذا العنصر أو تغيره بفعل الزمان والمكان.

وعلى سبيل المثال سنجد من الطرز ما يتكون من أنماط ثقافية مادية هى أ.ب. جـ وبالتالى النمط أ يتكون من عناصر (أ١ ، ب١ ، جـ١).

وبفحص هذه العناصر قد نجد أن العنصر (جـ١) هو عنصر مركب أصلا من عنصرين مختلفين أحدهما مادى (د) والثانى اجتماعى (هـ) بذلك سيتبين لنا، أن هذا الطراز الثقافى مركب من عناصر ثقافية مادية محضة وعناصر ثقافية مادية اجتماعية ـ فهو مع كونه طرازاً مركباً إلا أنه (اجتماعى) وبفحص العنصر (هـ) قد نجد أنه تكون من عنصرين أو أكثر أحدهما اجتماعى (هـ١) والثانى روحى (و).. والعنصر الروحى تكون من وحدات ثقافية من نتاج الاتجاهات الذاتية للانسان هى (و١ ، و٢ ، و٣) سيتبين لنا أن هذا الطراز من الثقافة المادية وليكن إقامة المبانى قد تكون من وحدات وعناصر وأنماط معقدة التركيب تندرج كلها تحت طرز الثقافة المادية، ولكن حدث تركيب وتداخل وتعاون من وحدات وعناصر ثقافية غير مادية، ساعدت فى تكوين أنماط وطراز من طرز الثقافة المادية.

لذا حينما ندرس الثقافة الشعبية لابد أن نبدأ بعملية مسح شامل لطرزها وأنماطها ثم نقسمها إلى أقسام متسعة ثم إلى أقسام أقل فأقل. حتى نصل إلى الوحدات الثقافية التى تتكون منها. لنتعرف من خلال ذلك على عناصر مكونات هذا البناء الثقافى المركب المعقد السوى الشكل الذى هو فى حقيقته البناء الفكرى والروحى للشعب.

أهمية الدراسة:

فالثقافة الشعبية بناء معقد التركيب سوى الشكل لانه من صنع الانسان داخل ذاته وخارجها.. فالانسان ابن الطبيعة وسيدها فى نفس الوقت.. وثقافته هى خبرة أجيال سابقة مضافة إلى خبرة جيله، ليقدما فى النهاية خبرة جديدة لجيل جديد.. فالثقافة الشعبية فى تغير مستمر، ونمو مطرد تنمو بنمو الانسان نفسه. ومرتبط ذلك كله، بحركة الزمان وامتداد المكان الذى يعيش فيه الانسان.. وقدرة الانسان على ممارسة نشاطه وتحقيق إرادته بفاعلية إيجابية فى مجال الفكر والعمل.. فى مجال التذوق والإبداع.

ولقد مرّ الانسان المصرى بحقب تاريخية، وظروف طبيعية، وعلاقات إنسانية مختلفة ومتغايرة.. وفرضت عليه ثقافات، ونزحت اليه مفاهيم متباينة.. وأثر كل ذلك

فى أنماط الثقافة الشعبية التى سادت على أرضه، فى قطاعات متنوعة من هذه الأرض. تلك الأرض، التى تمتد كشجرة راسخة الكيان مورقة الأغصان.. تعطى ثمارها كل حين.. تؤكد بذلك وجودها الانسانى، ودورها التاريخى فى تحقيق وجود الانسان الذى يؤمن بوجوده كإنسان حر، هو سيد موقفه على أرضه.

لقد أصبحنا بحق كما يقول الاستاذ الدكتور جمال حمدان فى كتابه «شخصية مصر ـ دراسة فى عبقرية المكان» ـ مكتبة النهضة ١٩٧٠ ـ القاهرة، (لقد أصبحنا بحق فى عصر الاحتكاك الحضارى الذى تعيشه مصر، كما تعيشه بقية دول العالم المتخلف والنامى، والعالم الثالث عموما. ولكن الذى يميز الاحتكاك فى مصر خاصة عنه فى كثير من مناطق العالم. أنه لم يكن إحلال ذوبان، لم يكن مجرد عملية تحضير ولا كان ابتلاعا حضاريا. إنها أساسا عملية تبادل حضارى أو تداخل.. عملية امتزاج انتخابى أساسا، خرجت منها الشخصية المصرية كما كانت دائما ذات طابع قوى دفين ولم تفقد قوامها الأصيل).

وفى تصورى أن هذا الطابع القوى الذى حافظ على قوامها الأصيل يكمن فعلا فى مأثوراتها الشعبية، تلك المأثورات التى تتشكل وتتوسل بأشكال ووسائل التعبير المختلفة التلقائية والمتوارثة شفاهة.. هى التى شكلت هذا الطابع القوى فى تكوين خصائص الشخصية المصرية.. والدارس للثقافة الشعبية المصرية يكتشف دائما عناصر وانماطا من الإبداع الشعبى ظلت محتفظة بشكلها التقليدى ووظيفتها التقليدية.. وان حدثت بعض التغييرات الطفيفة فى وظيفة أو شكل هذه العناصر أو الانماط التقليدية.. حتى يصعب على الباحث أحيانا أن يضع حدودا فاصلة دقيقة بين ما هو تقليدى وما هو شفاهى شائع. أو بين ما هو موروث أو ما هو «مأثور».

والثقافة كما نعلم، هى فن الحياة. سواء أكان ذلك فى اسلوب السلوك للفرد أم الجماعة. كما أن ثقافة أى شعب ترتبط بالتغيرات الحادثة فى سلوك وأفكار هذا الشعب. إن قدرة الشعب المصرى بل قوة هذا الشعب فى الحفاظ على خصائصه الثقافية الذاتية ـ بمختلف عوامل الاحتكاك الثقافى مع غيره من المجتمعات ـ نشأ عنها مفاهيم ثقافية ابتدعها واعتنقها كنتيجة لخبرته فى الحياة.

إن هذه المفاهيم هى التى تحكم أنماط واشكال الابداع الثقافى الشعبى، ولكى نتعرف على هذه المفاهيم التى يشترك فى تكوينها معطيات التأمل النظرى مع العمل التطبيقى فى وحدة رياضية أو هندسية، تلتقى فيها الخبرة الروحية والعقلية مع الخبرة العملية المادية، وفى نسق اجتماعى متميز.

ولكى نتبين هذه المفاهيم تبينا واضحا، وندرك إدراكا تاما دورها ومدى فاعليتها واطرادها ونموها ومؤثراتها، لابد لنا من أن نتعرف تعرفا دقيقا على عناصر الثقافة الشعبية التى كونت البناء الفكرى للشعب المصرى فى تواصله الحضارى واحتكاكاته الثقافية.. مع ملاحظة (أن الاستمرارية المصرية لا تعنى التكرار بقدر ما تعنى التراكمية). (جمال حمدان المرجع السابق، ص٤٧٦). كما أن التواصل الثقافى لا يعنى الاستمرارية التراكمية بل يعنى التداخل بين العصور داخل الحضارة الواحدة وبين الحضارات الأخرى على مر حقب الزمان.

ولدراسة الثقافة الشعبية دراسة دقيقة لابد من إجراء دراسة شاملة ـ مسح ثقافى، مكانى وزمانى ـ لعناصر الثقافة الشعبية وتصنيفها. فمن خلال ذلك يمكن التعرف على العناصر الثابتة والمتغيرة. وادراك مراكز الابداع الثقافى (الفكرى والمادى) عند الشعب وماهية هذه العناصر. والتعرف على مكونات هذه الثقافة التى تميزه عن غيره فى كل مكان وزمان، وتؤكد وجوده كانسان عرف كيف يعلى من قيمة الانسان.. ويتصرف عن وعى انبثق فى وجدانه، وهى (عملية ادراكية) تشكل الباعث الرئيسى لكل ما يستطيع الانسان فعله، ويقدر على عمله. فيبدع عن ارادة حرة، تجعله سيد موقفه على أرضه، كلما ملك ارادته، دون قيود على هذه الارادة. فالشعب المصرى (فى رباط الى يوم القيامة).

ثقافته المادية من صنعه وان استفاد ببعض خبرات وثقافات غيره.. وثقافته الروحية والعقلية من فيض فطرته ونبع ادراكه، وقيمه الفنية والجمالية تصدر عن وعيه الوجدانى فى ممارسة الحياة.

(وأيديولوچيته) هى تفسير وتقييم وتحقيق لقيمة الانسان الذى نما وتطور، وأبدع أروع ما عرفته الانسانية من ابداع حينما ملك حريته بارادته فأثر تأثيرا مباشرا فى بيئته المحلية، وما يحوط هذه البيئة من مجتمعات ورقعات مكانية وجغرافية.

والرؤية الواعية لواقع بنية الثقافة الشعبية المصرية، تلك الثقافة التى تتميز بالتواصل بين مأثوراتها الشفاهية وموروثاتها الحضارية، لا يمكن أن تكون من خارج هذه البنية. بل لابد وأن تكون من جوانية هذه البنية بمكوناتها الحضارية الاصيلة وتداخلاتها الثقافية وتلاحمها مع الوجود الانسانى ككل، دون انفصام بين واقعه البيئى، وواقعه الحضارى. مع تنوع الحقب والعهود التى عايشها.

فالمأثورات الشعبية المصرية، تتميز بأنها تعبير عن موقف الانسان المصرى تجاه تجربة الحياة على أرضه، وعبر حقب التاريخ وفى تواصل ثقافى حى وتمازج إنسانى مع غيره، ممن عاشوا معه على أرضه أو عايشهم عبر الاحقاب المتتابعة.

وأهم سمات المأثورات الشعبية المصرية، التى شاع المصطلح الاعجمى «فولكلور مصرى» للدلالة عليها، كمصطلح علمى عربى دارج فى حياتنا الثقافية المعاصرة، أهم سمات هذه المأثورات الشعبية «الفولكلور» هو الحيوية والاستمرار، على الرغم مما كابده الانسان المصرى من متغيرات فى حياته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية مع معاناته فى صد غزوات الاستعمار العسكرى والهمجى على مر تاريخه. مما أثر بشكل مباشر وغير مباشر فى تبديل أو تعديل أو تغيير بعض عناصر وأنماط هذه المأثورات. ولكن ظلت بنية عناصر عديدة من ثقافته الشعبية محتفظة بشكلها العام ومكوناتها الاصلية والاصيلة كنمط متميز بين ثقافات الشعوب.

فالمأثورات الشعبية بطبيعتها الحية هى التى تحفظ للشعوب طابعها الثقافى وخصائصها الحضارية المتميزة، والتى تشكل فى نفس الوقت هويتها فى الفنون واشكال التعبير المختلفة.

ولولا جهد الانسان المتواصل فى صنع الحضارة على أرضه ما كان لمصر الطبيعة (مصر هبة النيل) أن تكون مصر الحضارة (مصر هبة المصريين).

ولولا الوعى الحضارى للانسان المصرى على مر فترات الزمان ما احتفظت مصر (جغرافيا) بمكانتها التاريخية.

فمسئولية الانسان المصرى الثقافية، هى صنع الحضارة والحفاظ عليها.

المأثورات الشعبية
علم وفن

تزخر المأثورات الشعبية بكل جوانب الإبداع الفنى للشعب مرتبطة بعاداته وتقاليده، كما أنها حلقة متصلة متجددة دائماً بين ما هو قديم أصيل من التراث الشعبى، وما هو حديث يستمد وجوده من الشعب. وتقوم المأثورات الشعبية بدور أساسى فى نقل خبرات الأجيال السابقة إلى الأجيال المعاصرة والمقبلة، فى صورة واضحة، بطريق مباشر أو غير مباشر. إذ يتناقلها الشعب تلقائيا ويتوارثها الأحفاد عن الأجداد، تنتقل من جيل إلى جيل، كل جيل يصوغ ما توارثه صياغة جديدة مع شكل الحياة الجديدة التى يعيشها. يضيف من إبداعه شيئا جديداً أو يحذف مما توارثه أشياء لا تتفق مع نمو الحياة وتغيرها المستمر من أجل تحقيق بناء إجتماعى أكبر.

تنتقل المأثورات الشعبية شفاهة، خلال ما يرويه الأجداد والأبناء والأحفاد، ومن خلال ماينقله الأباء للأبناء من تجارب وخبرات خلال ممارسة أشكال العمل اليومى، أو فى حلقات السمر وجلسات السمر. أثناء الخروج للصيد أو ركوب البحر.. فى الزراعة، أثناء الحرث وبذر الحب والرى والحصاد.. عند حفر الآبار وبناء المنازل... فى نسج الخيوط وتطريز الثياب. حين التعرف على مظاهر الطبيعة واستقراء مظاهر البيئة. فى الاحتفال بفيض الأنهار أو سقوط الأمطار. فى كل مناسبة من المناسبات

التى تزيد الحياة خيراً ونماء... فى مختلف أنماط العمل اليدوى والسلوك اليومى للجماعة الإنسانية. فالمأثورات الشعبية، ابداع مستمر تنمو بنمو المجتمع، وتزدهر بازدهار حضارة الإنسان. هى تعبير تلقائى عن إحساس الإنسان بقيم الخير والحب والجمال السائدة فى مجتمعه. وهى بطبيعتها، تعبير فنى حى نشيط عن تجربة الإنسان التى يعايشها خلال صنع الحياة يعبر بها عن تفاهمه مع بيئته، ومجتمعه الإنسانى، ويؤكد بها ذاته وشخصية الأمة التى ينتمى إليها.

من خلال دراسة أنماط الفنون الشعبية يمكننا التعرف على القدرات الفنية التى يملكها الإنسان وقيمه الجمالية التى صنعها لتتوافق مع مجالات الطبيعة التى تحوطه وأسباب الحياة التى يعيشها. يعبر بها عن وعى وبإرادة حرة فعالة، عن موقفه الإنسانى من تجربة الوجود وتشتمل على التجربة الحسية والإدراك الفكرى والنظرة التأملية والتذوق الجمالى والإحساس الشاعرى وتحقق فى النهاية صورة تكاملية عن شخصية المجتمع تعبر فى نفس الوقت عن الثراء النفسى والفكرى للمجتمع تجمع بين التراث الذى توارثه خلال الحقب التاريخية التى مر بها المجتمع وبين التجربة الحية المستمرة التى يصوغ نتائجها فى حياته الحاضرة يزيد بها ومنها قوة البناء الإجتماعى.

فالمأثورات الشعبية تعمل على تأكيد الروابط الإجتماعية كما أنها تؤكد القيم الروحية والفكرية للمجتمع وتكشف خلال أدائها وممارستها عن المفاهيم والمقولات الأخلاقية والدينية والإجتماعية التى يعتنقها أبناء المجتمع.

المأثورات الشعبية بين النغم والكلمة والخط واللون:

تتعدد أنماط المأثورات الشعبية وتتنوع طرزها بتعدد وتنوع وسائل التعبير التى يستخدمها الإنسان ما بين تعبير أدبى، يعتمد على الكلمة الشفاهية، مصاغة فى قصة أو حكاية أو تكون مثلا دارجاً أو حكمة سائرة أو تشكل لغزاً يثير فى ذهن السامع رؤى ذكية لواقع الحياة. فهى تبين أو تشير إلى تجربة مر بها غيره، وخبرة اكتسبها إنسان آخر أو ترمز إلى موقف إنسانى... وقد تكون الكلمة منظومة فى شعر أو أغنية تضفى

على التعبير الأدبى طابعاً فنياً وسمات متميزة وتعطى من خلال النغم والإيقاع شكلا تعبيرياً، فيبدع ألحانا ويركب إيقاعات متداخلة بسيطة أو معقدة، تعبر عن خفقات وجدانه المتآلف مع الوجود الإنسانى الذى يعايشه، والطبيعة التى يشتمل عليها وجوده فتخرج موسيقاه متجانسة مع ظروف الحياة التى يعيشها والسلوك الإجتماعى الذى يلتزم به.

وقد تكون وسيلة التعبير فى الابداع الفنى الشعبى، غير الكلمة والنغم والإيقاع، الخط والكتلة والمسطح اللونى يستخدمها فى تشكيل طرز وأنواع إبداعه الفنى، فى تكوين وحدات تشكيلية تتميز بها فنونه التشكيلية والتطبيقية فيقدم بوسائل أخرى صوراً من تذوقه الجمالى وتحدد ملامح ابداعه الفنى. بجانب الكلمة والنغم والإيقاع الموسيقى، والخط والكتلة والمسطح اللونى، يعبر الإنسان عن أحاسيسه ومشاعره، بالإيقاع الحركى، يكون به حركات راقصة تجمع بين الإيقاع التعبيرى والفن التشكيلى، من حيث ان الحركات الراقصة هى إيقاع مطلق، وتشكيل كتلة متحركة فى الفراغ، تتخذ أوضاعاً متعددة ومتجددة بما يقدمه الراقص من حركات خبة سريعة أو بطيئة، مع ما يستخدمه الراقص من أدوات أو آلات تساعد على التشكيل الفنى للحركات الراقصة وما يرتديه من أزياء تعطى تكويناً عاماً للرقصة، وتشكل بألوانها وأدوات الزينة المصاحبة لها لوحات حية نشيطة، مثله فى ذلك مثل الفنان التشكيلى الذى يشكل لوحات فنية أو كتلا من النحت متعددة الأوضاع والأشكال. أو كما يشكل الفنان المعمارى كتلا ثابته من البناء الجميل. وقد نلاحظ أحياناً ارتباطا واضحاً بين شكل العمارة والنحت فى المجتمع وشكل حركات الراقصين والتكوين العام للرقصات، يرتبط ذلك من ناحية أخرى بالعادات والتقاليد والمجتمع الدينى لكل مجتمع. هذه الأشكال المختلفة من الإبداع الفنى الذى يمارسه الإنسان فى حياته اليومية الجارية، سواء كان ذلك من الفنون القولية التى تعتمد على الكلمة، أو الفنون التشكيلية التى تعتمد على الخط والكتلة واللون هذه الأشكال الفنية المتعددة، يبدعها الفنان الشعبى تبعاً لقواعد الحياة والعرف الشائع بين أبناء المجتمع يلتزم فى إبداعه بما هو سائد فى مجتمعه من مقولات فكرية وأنماط السلوك الإجتماعى السوى.

هذه الأشكال المتنوعة من المأثورات الشعبية والإبداع الفنى حينما يمارسه الإنسان العادى ويستخدمها فى حياته اليومية الجارية تلقائياً، كثيراً ما تكون متداخلة فى وحدة تكاملية، فترتبط النّغمة مع الحركة الايقاعية المصاحبة لها. وتشترك الحركة الإيقاعية مع الزى الذى يرتديه الانسان أثناء الايقاع الحركى فيعطى تعبيراً فنياً أكبر وأشمل يتناغم مع الإيقاع المصاحب للغناء، كما يأتلف الإيقاع مع اللحن الموسيقى المصاحب للرقص وتناغم إيقاعات الأزياء مع إيقاعات الأزياء مع إيقاعات الرقص والغناء، وقد نلمس كذلك تشابها بين الوحدات الزخرفية التى يزين بها الفنان الشعبى آلاته الموسيقية والوحدات الزخرفية التى يزين بها ثيابه. بل قد تتماثل هذه الوحدات مع الوحدات المنقوشة على واجهات البيوت والبوابات الخشبية، وقطع الاثاث والادوات النفعية داخل البيت. فتقدم كلها معاً شكلا عاماً يعبر عن الطابع الفنى للمجتمع وتتكامل فى نفس الوقت مع وعى الإنسان لموقفه على أرضه وارتباطه بتراثه الحى وما ترسب فى أعماقه من قصص السابقين وأساطير الأولين.

المأثورات الشعبية والأصالة الفنية:

هذه الجوانب المختلفة من الابداع الشعبى الفنى المتكامل، حينما نحافظ عليها إنما فى واقع الأمر نحفظ بها القيم الجمالية و الخصائص القومية التى صنعها المجتمع خلال الأجيال المتعاقبة وحينما نسعى إلى تنميتها وتطويرها فإنما نسعى إلى الكشف عن مجالات جديدة لإلهام أصيل ينبثق فى الوعى الإجتماعى للجيل المعاصر ومايليه من أجيال، إلهام ينبع من واقع الخصائص القومية، تؤكد له إحساس الإنسان وتذوقه لما تزخر به حياته من ثراء فنى، وإدراك عام بكل ما فى مجتمعه من قيم فاضلة.

وبدراسة عناصر الإبداع الشعبى وتحليل مضامينها على أسس علمية يمكننا أن نكشف الغطاء عن أروع ما عرفه الإنسان من تجربة حية وخبرة شفاهية صنعها وعاشها خلال حقب الزمان، ونقدم عن طريقها مجالات فسيحة لإبداع جديد لفنانين محدثين، يدركون مسؤليتهم الفنية إزاء مجتمعهم، فيخرج إبداعهم معبرا عن أصالة القديم ومكتملا بطرق التعبير الفنى الجديد فهو تعبير حديث عن مزاج المجتمع فى نهضته الحديثة. يجمع بين القديم فى أصالته والحديث فى روعته.

وللشعوب العربية مأثوراتها الشعبية:

وإذا تأملنا مأثوراتنا الشعبية العربية، سنجدها تمتد إلى آفاق بعيدة فى غور الزمن. وتنطلق إلى باحات واسعة على امتداد المكان راسخة بأوتاد قوية عميقة من التراث متماسكة بأواصر الحضارة.

لقد أعطى الانسان العربى للمجتمع الإنسانى العالمى، الكثير من المعرفة، وفتح طاقات كبيرة فى الإدراك العام لموضوعات الحياة انبثقت منها إشعاعات المعرفة وسطعت من خلال ما حفظه، وحافظ عليه من التراث الإنسانى، قيماً نابضة بقدرات الإنسان الخلاقة وتقاليد السلوك الإنسانى السوى وظلت فنونه وخاصة فنونه الشعبية، شكلا من أشكال هذا التعبير المستمر الذى يوضح الكثير عن قدرات الإنسان العربى فى إعطاء الحياة سمات جمالية وتذوقاً شاعريا سواء كان ذلك فى البادية أو على شاطئ البحر، فى الوادى الخصيب أو أعلى الجبل... فى المدينة وحياة الحضر... فى فترات الراحة أو ساعات العمل فى أوقات العسر أو اليسر، يقدم دائماً كل يوم، شيئا جديدا يزيد من ثراء الحياة، يعمق سعادته وسعادة غيره، يصنع حياته وفق إرادته، ويصوغ خلال ممارسته لهذه الحياة أجمل ما عرفه التراث الإنسانى من أشكال الإبداع الشعبى. فالكلمة الحلوة وصانعها، والشعر المتناغم مع إيقاعات ركب الحياة، هو مبدعه والحكاية الفنية ذات البناء الدرامى والتصور الواقعى هو مؤلفها، يجمع فيها بين سحر الأسطورة وتخيلات الواقع. يصور من خلالها أحداث البطولة، وروح الفروسية، وصور التعاطف الإنسانى النبيل، ومواقف الحب الخالدة. ومن الخط المتكسر شكل وحدات زخرفية تعتبر سمات أساسية فى الفن العربى سواء فى نقشه على الخشب أو تكفيت المعادن أو فى النسيج. بهذه الوسائل وغيرها من وسائل التعبير عبر الإنسان العربى عن إحساسه العميق بالوجود الإنسانى داخل ذاته أو خارجها، عن فكره وتأملاته، وتجريده للواقع المحسوس وإعطاء التجربة المادية مقولات فكرية وأخلاقية واجتماعية تتوافق مع إيقاع الحياة يفوق بإبداعه المستمر حدود الزمان وينطلق بقيمه خارج حدود المكان. فقد حمل الانسان العربى منذ زمن مسئولية الحضارة والحفاظ عليها يعطى دائماً أكثر مما يأخذ، وحينما يأخذ، فإنما يأخذ ليعطى

من جديد شيئاً أفضل وأعمق، يعلي به قيمة الإنسان، ويحقق كيانه ككائن يفوق سائر الكائنات.

ظلت المنطقة العربية منذ القدم، مجالاً رحباً لالتقاء حضارات إنسانية وثقافية متعددة. من هذه اللقاءات بزغت معارف متنوعة وطرز وأنماط من الفنون متميزة، متأثرة بثقافات وفنون المجتمعات التى التقت بها الثقافة العربية سواء خلال رحلات التجارة أو الحرب. وتأثرت ثقافتنا بصفة عامة بثقافات وفنون البلاد المختلفة.

الأغانى الشعبية وروح الشعب:

وليس من شك فى أن الأغانى الشعبية تعد مقياساً من مقاييس التعرف على ذوق وحضارة الأمم، كما أنها صورة مباشرة من صور التعبير عن المشاعر الاجتماعية والوجدان الجمعى للشعب. كما أنها مصدر هام من مصادر التعرف على التراث الشعبى الأدبى، وموضوع هام فى الدراسات الفولكلورية، لما تتضمنه من تصوير لفكر ووجدان الأمة. فالأغانى الشعبية تؤدى كضرورة من ضروريات الحياة اليومية للمجتمع، كما تستخدم الأغانى الشعبية كوسيلة من وسائل التعرف على المستوى الفكرى للمجتمع من خلال تركيباتها اللغوية والأدبية وتآلفها اللحنى وتداخل ايقاعاتها الصوتية والموسيقية. ونظراً لما تؤديه الأغنية الشعبية من وظيفة اجتماعية بطبيعتها - كتعبير مباشر عن الممارسة اليومية للحياة، يهتم بها علماء الاجتماع ودارسو الاتجاهات الذاتية للشعوب، والمتخصصون فى اللهجات وعلوم الموسيقى. فالأغنية الشعبية تجمع فى داخلها بين قيم الشعب المتوارثة وأسلوب معايشة حاضره وتطلعات مستقبله، وتعبر فى نفس الوقت عن عادات وتقاليد المجتمع بما تحتويه من مقولات أخلاقية وروحية وفلسفية. ومن خلال دراستها نتعرف على النظرة التأملية للشعب وتجربته العملية فى صنع الحياة وإعطائها قيما تؤكد وجوده الإنسانى وفق إرادته وظروف البيئة التى تحوطه، وما يضفيه الإنسان من تطور خلاق لجوانب الحياة فى مختلف المراحل التى مر بها المجتمع. فالأغنية تتكون من كلام منظوم ولحن موسيقى وإيقاع. ويتشكل أداء الأغنية حسب ظروف ممارستها أو إيقاعات الكف أو صوت الآلات المصاحبة للأداء وظروفه ومناسباته. كما تقوم الآلات المصاحبة للأداء

بدور أساسي في تنوع الشكل الغنائي. كما تحدد مناسبات الحياة الاجتماعية اليومية للشعب شكل الأداء وطريقته. فمثلا أغاني العمل وحركة التنفس بين بطيء وسريع وعميق وبالتالي يحدد طريقة أدائها شكل ووسيلة العمل نفسه. لأن طريقة العمل تحدد حركة الشهيق والزفير شكل التقطيع الصوتي الذي هو اساس الأداء الغنائي. وحركة التنفس تتنوع تبعاً لسهولة العمل أو صعوبته كما أن كيفية الحركة أثناء العمل تساعد على أن يكون الأداء الغنائي عاملا مساعداً وهاماً في نفس الوقت لإعطاء الجهد المبذول في العمل استجابة نفسية لدى العاملين، فيخفف الإحساس الشاعري عناء العمل ومشقته.. وتعطي كلمات الاغنية بما تحمل من دلالات ومعان بهجة لدى الإنسان تبدد من كيانه الإحساس بالتعب.

من الملاحظ أن كلمات الأغاني نفسها يختارها الفنان الشعبي بدقة وعناية حتى تكون الدلالة التي تحملها الكلمة والمعنى الذي تتضمنه متجانسة مع ظروف الأداء؛ وبذلك تتنوع الأغاني بتنوع مجالات الأداء فالأغاني التي يرددها البحارة أثناء التجديف تختلف لفظاً ولحناً عن الأغاني التي تردد أثناء إنزال أو رفع الشراع أو جر المرساة.

والأغاني التي يرددها فرد واحد يقوم الآخرون بالاستماع إليها تختلف عن تلك التي يقوم شخص واحد بغناء فقرات منها ثم تشاركه المجموعة في ترديد مقاطع معينة منها. أو بترديد فقرة خاصة. كما تتباين هذه الأغاني عن تلك التي تؤدى جماعياً ولا يظهر فيها دور الفرد واضحاً.

ومن الأغاني ما يصاحب الرقص أو بالعكس إذ يصاحبها الرقص، فنجد هذه الأغاني تصاغ لتتفق مع حركة الراقصين، واللحن والايقاع المصاحبين للراقصين. فيكون للأغنية الدور الأساسي وللرقص دور مكمل أو بالعكس... وقد يتداخل هذا مع ذاك فتكون الأغاني نفسها مرتبطة ارتباطاوثيقاً بالحركة الراقصة وقد يقوم كل منها بدور مستقل رغم الاشتراك في مناسبة الأداء وذلك مما نلاحظه أحياناً في أغاني رقصات البادية يبدأ المغني في الغناء ثم تبدأ بعد ذلك الحركات الإيقاعية أو يبدأ الرقص ثم تردد الأغاني.

ومن الأغاني ما هو غير هذا أو ذاك. فهو غناء فردي - يؤديه الإنسان في لحظات انفراده مع نفسه في مركبه الصغير حينما يخرج للصيد أو في سيره - يردده لإضفاء البهجة على الحياة وتبديد الوحشة والشعور بالوحدة والصمت. وقد يكون مناجاة ذاتية أو مناجاة لطفل رضيع كتلك الأغاني التي ترددها الأمهات في تهنين الأطفال. ومنها ما هو مجرد ترانيم يتغنى بها الإنسان منشداً حالته ومصوراً مشاعره. سواء كان ذلك عن شوق عميق لمحبوب أو حزن دفين لفراق عزيز أو دعاء للسماء. أو أمنيات يطلقها كأهازيج.. ومنها ما يكون متتاليات لغوية تصاحب اللعب. أو لتثير في ذهن السامع رؤى ذكية وتأملات سريعة لجوانب الحياة التي تحوطه.. يعبر بها عن عن لقطات صغيرة عن حياته كإنسان، والطبيعة التي يطالعها والبيئة التي يعيشها.

ذلك كان من الضروري حينما ندرس الأغاني الشعبية أن نلتفت إلى مناسبة أداء كل أغنية. من الذي يؤديها، وما هي الآلات المصاحبة لها، سواء كانت أدوات عمل أو آلات إيقاع أو آلات موسيقية وأن نتعرف على وظيفة الأغنية من الناحية الإجتماعية، ودورها الثقافي في التربية النفسية لأبناء المجتمع. ثم نحلل مقولاتها الاجتماعية بما تحمل من قيم وأفكار، وندرك بالدراسة، الشكل الفني الذي يستخدمه الشعب للتعبير عن أحاسيسه وخلجات وجدانه ورؤى مخيلته وواقع منطقه.

حينما نعرف شكل الأغاني الشعبية ومضامينها، والدور الوظيفي الذي تقوم به في إثراء حياة الإنسان وإعطاء ممارساته لجوانب العمل اليومي والحياة طابعاً خاصاً، هو مزيج من فكر الإنسان ووجدانه، ذكريات ماضيه وأحداث حاضره ورؤى مستقبله، حينما نعرف ذلك، يكون في مقدورنا أن نصنع شيئا جديداً يضيف لمأثورات الشعب الغنائية أنماطاً جديدة تؤكد خطى الإنسان في طريق الحياة النامية وقيم الحياة الفاضلة. ويكون العمل الفني الجديد هو تنمية واعية لما هو موجود من قبل ويحدد في وضوح معالم الأداء الفني للمجتمع. حينما نحقق ذلك، تقوم صلة وطيدة بين ما هو قديم متعارف عليه، وما هو حديث نهدف إلى تأصيله. فتخرج أغانينا الشعبية ممتزجة بالقديم في أصالته والحديث في بهائه وروعته. معبرة في نفس الوقت عن مزاج الأمة، والواقع الجمالي الذي يعايشه المجتمع وتساعد على تحقيق البناء الإجتماعي الذي تسعى إلى تحقيقه في أبهج صورة وأصدق تكوين.

والفنان الواعى الحديث، لابد له أن يلتفت إلى كل أشكال الأداء الفنى فى مجتمعه، وأن يلتفت إلى تنوع الأغانى تبعاً لتنوع أنماط وطرز الحياة نفسها سواء كانت أغانى عمل، مما يؤدى أو كان يؤدى فى البحر أو البادية أو مما هو شائع فى المدينة، وأن يتعرف على الأغانى التى تردد فى المناسبات العائلية، فى الزواج وختم القرآن مثلا، وركوب البحر لأول مرة أو فى مناسبات وطنية وقومية ودينية. أو يردد فى ساحات اللعب أو حلبات الأنس وحلقات السمر داخل البيت أو خارجه، ويستلهم منها مايصوغه فى إبداع فنى حديث تتناغم فيه الأحاسيس والمشاعر مع العادات والتقاليد... ويعبر فى عمله الحديث عن الدور البطولى لمجتمعه حينما صنع حياته على أرضه فى تآلف فنى طروب تتوافق فيه إيقاعات الحياة مع تأملات الفكر.

فمسئولية الفنان الحديث هى مسئولية مزدوجة: التعرف على القديم وإعطاء الحديث فى صورة تكاملية، وعمل إنسانى جميل.

حينما نتحدث عن الأغانى الشعبية لابد أن نلتفت إلى الفرق بين الأغانى الشعبية بمعناها العام والأغانى الشعبية بمعناها الخاص. فالأغانى التى يرددها الشعب ومعلوم مؤلفها وملحنها هى أغان استجاب إليها الشعب وقبلها... سواء انتقلت إليه عن طريق وسائل الإعلام أو عن طريق الترديد المباشر مع صاحبها وهو ما يمكن مجازاً وصفها بالشعبية لانتشارها وذيوعها. أما ما هو من إبداع الشعب نفسه - مجهول مؤلفها - وقد تمتد إلى أجيال متعاقبة فهى التى يمكن أن نصفها بالشعبية لانتمائها للشعب نفسه وهو موضوع الدراسات «الفولكلورية» كما أنها تمثل قطاعاً هاماً فى التراث الشعبى وتعتبر من أهم معالم المأثورات الشعبية «الفولكلور» والأغانى الشعبية موضوع حديثنا هذا، هى تلك الأغانى التى تدخل فى نطاق «المأثورات الشعبية» لا تلك التى تعتبر شائعة. والفرق بين هذه وتلك هو الفرق بين ما هو متوارث وشائع وغير معروف صاحبه ، ويعتبر الشعب صاحبه، وبين ما هو مصنوع فى فترة معينة ومعروف صاحبه. فالفرق هنا مثله كالفرق بين المنتج والمستهلك أو المستقبل. فالأغانى الشعبية الأصيلة والفولكلورية هى من نتاج الشعب نفسه - وتنتمى إلى جماعة الشعب - قد أبدعها فرد ما ولحظة التبنى الجماعى للشعب، نماها وطورها وتناقلت من جيل إلى جيل، وكل جيل يضيف شيئا أو يحذف أشياء. فالأغانى التى أبدعها الشعب وسواها عملا فنياً

متكاملا يعبر عن خصائص ومزاج الأمة هى الأغانى الشعبية، أما تلك التى تقبلها جمهور المستمعين رغم شعبيتها فأنها تعبر عن مزاج معين فى فترة محدودة، قد تمتد أو تقصر.

أما الأغانى الفولكلورية التى تنتمى إلى الابداع الشعبى فهى تلك التى استمرت على مدى واسع، وأصبحت تمثل نتاج الجماعة الإنسانية في مجتمع ما. كما توجد أغان معلوم مؤلفها وملحنها، تعتمد على جوانب من المأثورات الغنائية، ولكنها خضعت لعمليات تطوير أو تغيير فى نصها أو لحنها. هذه الأغانى هى بالفعل أقرب أنواع الأغانى إلى الأغانى الشعبية. فهى تعتمد على ما أبدعه الشعب أصلا، ثم ما أضافه أو أضفاه الفنان من تجديد. هذه الأغانى رغم أنها ليست من نتاج الشعب، إلا أن المهتمين بالدراسات الفولكلورية يتقبلونها، من حيث أنها تعتمد على جوانب من المأثورات الشعبية، وتسعى إلى تأصيل الجديد من الإبداع الشعبى القديم الأصيل.

جدير بالملاحظة أن ننتبه إلى أنه حين نذكر الأغانى الأصيلة، فلا نقصد أنها أغان قديمة قدماً زمانياً فحسب أو أن صاحبها قد غفل التاريخ عن الاحتفاظ باسمه أو أن الشعب تناسى صاحبها فغفل أسمه، أو أنها كانت شائعة فى الماضى ثم توقفت عند حقبة معينة من الزمن أو فى مرحلة من المراحل، ونسعى نحن إلى إحيائها من جديد. ليس هذا هو المقصود بلفظ «الأصيل» فالأصالة فى الابداع الشعبى لا تعتمد على البعد الزمنى للعمل الفنى ولكن تعتمد أساساً على أسلوب التعبير والخلق الفنى الذى استخدمه الشعب، يجمع بين النظرة الفكرية للمجتمع، والحساسية الوجدانية التى يتمع بها الشعب. هذا الاسلوب «الشعبى» فى التعبير والخلق الفنى أبدعته الأجيال المتتابعة، كل جيل صنع فيه شيئاً وصاغ منه عملا متكاملا إلى أن سواه بشكله الراهن، يكتسب من كل جيل حيوية واستمرارا. هذه الحيوية وهذا الاستمرار هما من الصفات الأساسية والرئيسية لموضوعات ومواد المأثورات الشعبية بصفتها إبداعاً حياً نشيطاً مستمراً. كان موجوداً فى الماضى ولايزال يمارس فى الحاضر ويحمل مقومات اجتماعية تنبئ باستمراره فى المستقبل. أما ما كان ولم يعد بعد كائناً، ما كان فى الماضى ولم يستمر للحاضر، فهو من موضوعات الدراسة التاريخية، ومجال من مجالات البحث فى التراث الشعبى لا المأثورات الشعبية فالمأثورات الشعبية مادتها ما

كان موجوداً فى الماضى ومازال يمارس فى الحاضر وإن أصابه بعض التغيير. بتقدير أن الحياة الاجتماعية فى تغير مستمر فالمأثورات الشعبية بطبيعتها، مادة حية، مستمرة جارية تنمو بنمو المجتمع لا فضل فيها لجيل سابق على جيل لاحق، ولا يتميز فيها جيل لاحق على جيل سابق، فالكل يصنع حلقة متكاملة هى الشكل النهائى للعمل الشعبى الفنى، أبدعها الشعب تلقائياً، يصور من خلال موضوعاتها قصة الحياة على أرضه. وتحمل قيمها عناصر من مقومات وجوده الإنسانى الحى النشيط. فالإبداع الشعبى - وهو موضوع علم الفولكور ومادة المأثورات الشعبية - هو عمل حى مستمر، يعبر عن ذات المجتمع واتجاهاته الذاتية بأسلوب فنى خاص. يتوافق مع التراث ويتناغم مع البيئة. لذلك كان علم المأثورات الشعبية فى حاجة دائماً إلى علمى التاريخ والاجتماع، كل له منهجه وأسلوب دراسته، وكل يشترك فى موضوع واحد، هو الإنسان. هذا يدرس قصة الإنسان وذاك يتعرف على أشكال سلوكه الإجتماعى.. ودارسو المأثورات الشعبية يسعون للتعرف على مضمون الابداع الفنى وأساليبه وأشكاله، فى محاولة للكشف عن الخصائص الذاتية والقومية للمجتمع. فالمأثورات الشعبية هى تعبير عن ذوق المجتمع وخبرته، وتجربته الحية، وقدراته فى إعطاء الحياة طابعاً فنياً متميزاً، فالمأثورات الشعبية، إبداع فنى، مع كونها ممارسة ضرورية وتعبير كذلك، حينما ندرسها لابد لنا أن نلتفت إلى دورها الوظيفى فى المجتمع، إذ أنها ليست بمعزل عن سائر مجالات العلوم الإنسانية، مرتبطة ارتباطا وثيقاً بالخصائص القومية والتاريخ الأصيل للمجتمع، ومادتها الشفاهية هى موضوعاً من موضوعات الدراسات اللغوية والصوتية تساعد فى التعرف على المجال الجغرافى لانتشار النصوص الشفاهية واللهجات. ومن الطبيعى أن تكون الأغانى موضوع من موضوعات العلوم الموسيقية ودراسة تاريخ الآلات الموسيقية وإمكانياتها الفنية، لما للآلات من دور أساسى فى تكوين الألحان المصاحبة للأغانى. فالأغنية تجمع بين الكلمة المنظومة واللحن الموسيقى، بأنغامه وإيقاعاته، سواء كانت مركبة فى لحن بسيط مفرد أو لحن تآلفى متداخل والإيقاعات تؤدى بمصاحبة آلات أو يؤديها إنسان واحد بمفرده أو يشترك مع مجموعة بشرية فى أداء جماعى متكامل أو يقوم بالأداء فرد واحد ويصاحبه أداء جماعى. هذه العلوم الإنسانية التى ذكرناها، هى علوم

مساعدة لدارسي الفولكلور. وحينما يتناول دارسو الاجتماع أو اللغة أو الصوتيات أو اللهجات أو التاريخ أو غير ذلك من العلوم التي تهتم بالإنسان ككائن حي مفكر فإنما يتناول كل دارس للمادة الشعبية من خلال زاويته العلمية ومجاله الخاص، ومن خلال تفسيرات كل علم يجد الباحث الفولكلوري مادة تساعده في التعرف على كوامن الإبداع الشعبي. سواء في طرق التصنيف أو التحليل أو الكشف عن المؤثرات المختلفة في مواد المأثورات الشعبية. وارتباط المادة الابداعية بدورها في المجتمع. فمثلا أغاني العمل تختلف باختلاف أشكال العمل والأدوات المستخدمه فيها. فمثلا الأغاني التي تردد في الزراعة تتنوع بتنوع نوع العمل من حرث وبذر وري وحصاد. كذلك بالنسبة لأغاني المناسبات العائلية تختلف باختلاف المناسبة فأغاني الخطبة غير أغاني عقد القران والأغاني التي تردد في حفلات الزفاف تختلف عن هذه وتلك. ومنها ما يردد في المناسبة ككل وقد يردد في غير هذه المناسبة مما هو تعبير اجتماعي عن الفرح، فرح الإنسان بالحياة. لذلك كان من الضروري عند بدء أي دراسة لأي مادة من مواد المأثورات الشعبية، تصنيفها تصنيفاً علمياً حتى تكون المواد المتشابهة كل مع بعض. سواء كان التصنيف حسب الموضوع الذي يدور حوله الإبداع الشعبي في المادة التي ندرسها أو حسب وظيفته الاجتماعية ومناسبة أدائه، أو تبعاً لنوعية المؤدي، رجالا أو نساء أو أطفالا، أو حسب التقسيم الاجتماعي لفئات كل منهم. وقد يكون التصنيف الأساسي للأغاني الشعبية حسب انتشارها في قطاعات مكانية وجغرافية. ثم تقسم المادة المجموعة من كل منطقة حسب نوعياتها وموضوعها. أو تبعاً للفترة التي ظهرت أو انتشرت فيها. هذا التصنيف العام، مرتبط أساسا بطرق التحليل واستخراج العناصر الأساسية في كل مادة شعبية. فمثلاً في مجال الأغنية الشعبية نجد أن كثيرا من الأغاني متشابهة بدايتها وأحياناً خاتمتها. ولكن تختلف في تركيبها العضوي وموضوعاتها الأساسية. وهذا مما يشكل صعوبة كبيرة لو رتبنا الأغاني الشعبية حسب مطالعها وبداية كل أغنية. لذلك كان من الأفضل تصنيف الأغاني الشعبية أو الحكايات الشعبية حسب موضوعاتها الرئيسية بعد استخلاص عناصرها الأساسية. فالأعمال الفنية التشكيلية تصنف حسب موضوعاتها الرئيسية: عمارة، أزياء، أدوات نفعية مثلا ثم يصنف بالتالي كل نوع حسب عناصره الرئيسية في وحداته الزخرفية. وكذلك بالنسبة للألحان. تبعاً لنوعية الألحان ثم طبقاً

للحركة الأساسية فى اللحن (الموتيف) وفى الحكايات نفس الشئ تبعاً للموضوع العام ثم طبقاً للتقسيم الدقيق للعناصر الأساسية التى تشكل الأحداث المحورية فى القصة أو الحكاية. وفى الأغانى نفس الشئ. وهذا يحتاج إلى إدراك تام بشكل الحياة التى يعيشها المجتمع والتعرف على الدلالات السحرية الموجودة والدور الوظيفى لمواد الابداع الشعبى فى الحياة الاجتماعية. ولو تابعنا حديثنا عن الأغانى الشعبية كمثل من مواد الابداع الشعبى نجد أن للأغنية الشعبية كغيرها من مواد الرىداع الشعبى الفنى، كفايات متعددة. فهى ليست مجرد «شئ قديم» له قيمة تاريخية. أو «منتشرة وشائعة» أو أنها «صادقة» فى التعبير أو من «التراث المنقول» أو توصف دائما بأنها من «التربة الأصيلة» أو من «الماضى» أو أنه إبداع تلقائى «غير مصنوع»، وأنها فن «أصيل» وإنتاج «طبيعى» وعمل «شعبى». فهى ليست هذا أو ذاك بل كل ذلك معاً. هى امتداد وجريان مستمر لخصائص الشعب، مما هو صادق بالفعل وأصيل وقديم بالطبع. وتعبير أساسى لتصوير الكيان الإنسانى فى مكان ما. وفى كل مكان صنع فيه الإنسان شكلاً من أشكال الحياة كما يعيشها ويعايشها ويضيف إليها من ذاته شيئا كبيرا يكسبها قيمة وجمالاً.

مجال دراسة المأثورات الشعبية:

والمجال الهام لدراسة مواد المأثورات الشعبية هو :

أولا : جمع النصوص الشعبية من بين رواتها وحفظتها، فى مناسباتها المختلفة، ثم تصنيفها تبعاً لنوعية النصوص ومجالات أدائها.

ثانياً : التعرف على منشأ هذه النصوص وأصالتها، سواء تبعاً لانتشارها وانتقالها من مكان إلى مكان ومحاولة تتبعها جغرافياً مع التعرف على الفترة التى ظهرت فيها أو انتشرت وشاعت فيها. مع محاولة التعرف على المجال الجغرافى والتاريخى والبيئة الاجتماعية التى وجدت وانتشرت فيها. أين ومتى ظهرت؟ أين ومتى انتشرت؟ أين هى منتشرة حالياً؟ وبين من هى شائعة؟

ثالثاً : تحليل النصوص المجموعة تبعاً لمجموع النصوص المتشابهة حسب وحدة الموضوع أو المكان أو تبعاً للعناصر الأساسية.

رابعاً : إدراك المؤثرات والتغيرات التى حدثت فى النص الأصلى بالنسبة للنص الشائع حالياً.

خامساً : معرفة القيمة الفنية والجمالية للنص، من حيث البناء الفنى، ثم من حيث الدور الوظيفى الذى يقوم به فى المجتمع. أو من حيث دوره كوسيلة من وسائل الترابط الاجتماعى.

هذه الجوانب العامة فى دراسة المأثورات الشعبية أساساً مهارة علمية فى جمع المادة الشفاهية ميدانياً من بين رواتها على أسس منهجية وبطرائق البحث الحديثة، حتى يمكن الكشف ـ بصدق ودقة علمية ـ عن القيم الفنية التى يحتويها الإبداع الفنى للشعب، سواء كان ذلك فى مجال الأغنية أو فى أى مجال آخر من الإبداع الشعبى. ولقد وضع علماء الفولكلور طرائق للبحث الميدانى تساعد الباحثين فى دراسة مواد الإبداع الشعبى دراسة موضوعية، وبنظرة علمية فاحصة.

فالباحث فى ميدان الفولكلور مثله كمثل الباحث فى أى علم من العلوم الإنسانية بصفة عامة، ولكن تواجهه صعوبة مباشرة من حيث تعامله مع مادة حية شفاهية. هى من نتاج المجتمع ككل، ومنها ما يتناقل أو يتشابه فى مجتمعات متعددة. لذلك كانت طرق التصنيف الحديثة تقوم على أساس تصنيف العناصر الأساسية للابداع الشعبى بمختلف طرزه، فى الأدب أو الموسيقى أو الفنون التشكيلية.

هذه الطريقة الخاصة بتصنيف العناصر الاساسية (الموتيفات) تعتبر من أهم وسائل تسهيل الدراسات المقارنة كما أن الجهود التى تبذل فى إعداد أطالس فولكلورية توضح أماكن انتشار الظاهرات الفولكلورية طبقاً لعناصرها الأساسية، تعتبر مادة ميسرة تساعد الباحثين على إدراك مجال انتشار الظاهرات الفولكلورية وتنوعها والتغيرات الحادثة عليها، وذلك بالرؤية المباشرة فى أسرع وقت وبأدق وسيلة.

فالمأثورات الشعبية، رغم ارتباطها بواقع الحياة فى بيئة معينة، إلا أنها فى واقع الأمر إنتاج إنسانى عام، تتناقل بعض عناصر من مجتمع إلى مجتمع بانتقال الانسان نفسه. وتتشابه بعض موضوعاته بتشابه الظروف الطبيعية والحياة الإجتماعية ومكونات البيئة فى مجتمع وآخر. ولقد كانت المأثورات الشعبية ومازالت شكلاً من

أشكال التعرف على خصائص كل مجتمع. ووسيلة من وسائل الكشف عن القيم الحضارية التى صاغها الإنسان عبر الحياة. ودور كل مجتمع فى إعطاء كل مجتمع قيماً حضارية ومقولات إنسانية، ساعدت على أن يكون الإنسان سيد موقفه على أرضه، ومتآلفا مع الطبيعة إن لم يكن مسيطراً عليها، بعد أن كان خاضعاً لها.

فالمأثورات الشعبية هى من نتاج الخبرة الإنسانية تعبر عن القدرات الخلاقة للإنسان فى مجتمعه. لذلك كانت ثمة صلة وطيدة بين العلوم الإنسانية وعلم الفولكلور وخاصة علم «الأنثروبولوجى» بفروعه الثلاثة ذلك العلم الذى يدرس الإنسان من حيث تكوينه الطبيعى والثقافى والاجتماعى، وعلم «الأثنولوجى» الذى يهتم بالتعرف على آلشكال الحياة التى يمارسها الإنسان.

ولقد انعكس ذلك على أسلوب تكوين متاحف الفنون الشعبية، إذ أصبحت متاحف أثنوجرافية، تهتم بصفة خاصة بالمواد الفولكلورية. فلكى نفهم فنون أى شعب لابد أولاً أن نتعرف على شكل الحياة التى مارسها هذا الشعب والاطار المادى لأشكال العمل والحياة حتى نتبين من خلاله البواعث والأسس النفسية للإبداع الفنى لدى المجتمع. فالفنون الشعبية تنبع من خلال ممارسة ضرورات الحياة.

جمع العناصر الشعبية

العناصر الشعبية هى تلك الأجزاء الصغيرة التى تتكون منها مواد الفنون الشعبية أو بعبارة أخرى تلك التى تتركب منها المأثورات الشعبية. وهى موضوع بحث الفولكلور. ذلك العلم الذى يبحث الابداع الشعبى مادة وموضوعاً.

ولقد مرت الدراسات الفولكلورية بمراحل مختلفة إلى أن أصبحت علماً قائماً بذاته بمناهج بحثه عن غيره من العلوم الإنسانية كعلم الأنثروبولوجيا أو الاجتماع أو التاريخ والآثار وغير ذلك من العلوم التى تدرس الإنسان ككائن طبيعى وسلوكه وأنماط تفكيره وكوامنه النفسية ككائن اجتماعى وفى مجتمعنا العربى أصبح علم الفولكلور مادة من برامج التعليم العالى فى الجامعات والمعاهد العليا ـ بعد أن كان مجرد هواية أو نشاط فردى لبعض المثقفين المهتمين بدراسة الحياة اليومية للشعب أو اتجاه فنى لتأكيد الطابع القومى.

كما أنشئ المعهد العالى للفنون الشعبية فى إطار أكاديمية الفنون عام ١٩٨٢ وتخرج فيه عدد من الباحثين الأكاديميين، وأعد البعض منهم رسائل للماجستير والدكتوراه. كما ضم إليه مركز دراسات الفنون الشعبية ليكون مركز تدريب للدارسين بالمعهد وموضع دراسات أكاديمية للمتخرجين في المعهد، وفى الواقع العملى. لقد أصبح علم الفولكلور له مباحثه الخاصة التى تكشف عن القدرات الإبداعية للشعب عن

طريق جمع المادة الابداعية للشعب عن طريق جمع المادة الشعبية الخام من بين حفظتها وصانعيها من أبناء المجتمع خلال ممارستها وإبداعها فى حياتهم اليومية الجارية.

فالمأثورات الشعبية كما نعرف - هى ذلك الابداع المستمر الذى يمارسه المجتمع كنشاط حى. ويفيض عن خاطر الجماعة الإنسانية مباشرة، أشبه ما يكون بالتعبير التلقائى الذى يتفجر ليواجه ضرورات الحياة اليومية الجارية من فنون قولية تعتمد على الكلمة سواء مصاغة نثرا أو منظومة شعرا.. فى الحكايات والأمثال والألغاز أو فى القصائد والأغانى والملاحم والسير الشعبية وفى مختلف فنون الأدب الشعبى أو فنون تعبيرية حركية أو موسيقية فى الرقص والموسيقى وآلاتها.. أو فنون تشكيلية تشكل بالخط أو المسطح اللونى الكتلة الملونة أو فى شكل العمارة الشعبية والفنون التطبيقية والصناعات الشعبية ذات القيمة الفنية، والأزياء والحلى والتزين والوشم والتخضيب بالحناء، وكل شكل من أشكال إكساب المادة طابعا جماليا وفنيا. وذلك فى مختلف أشكال الثقافة الشعبية سواء عقلية أو روحية أو مادية - وذلك فى إطار عاداته وتقاليده ومعتقداته وما يمارسه من ألعاب المهارة والفروسية.. والطب والعلاج الشعبى وكل نشاط حى فنى وفكرى يمارسه الانسان يدخل فى ذلك - أيضاً - العرف والخرافات والسحر والطلاسم وأشكال الممارسات الطقوسية. فالفن الشعبى ينبع من ضروب النشاط النفعى فى العمل واكتساب العيش ومن كل نشاط حى آخر فهو وسيلة لإنفاق النشاط الإنسانى ككل كما أنه صورة واعية لوجدان الشعب، وموروثاته الثقافية، وعاداته وتقاليده وقيمه الأخلاقية، التى تحكم وتنظم وتضبط أنماط سلوكه الفردى والجماعى.

أولاً: طرق الجمع:

طرق جمع هذه العناصر الشعبية كثيرة، أبسطها وأهمها، جمعها من بيئتها المحلية. أى الذهاب إلى أبناء المجتمع، وتسجيل هذه الفنون وجمعها من مكانها الطبيعى والتعرف على أماكن انتشار هذه المواد ومكان نشأتها، وهذا ما يسمى بالمنهج الجغرافى أو المكانى - أى تتبع الظاهرة الفولكلورية أو الموضوع أو العنصر الفولكلورى

جغرافيا فى مكان انتشاره وشيوعه ومحاولة ادراك مكان نشأته، وهو أمر غير سهل أو بسيط.

وكذلك جمع هذه المواد والعناصر الشعبية من كتب التاريخ والسجلات والوثائق ومذكرات الرحالة وتتبع تاريخ نشأتها والفترة الزمنية لانتشارها.. وهذه الطريقة تفيد من حيث التعرف على الفترة التاريخية التى انتشرت أو نشأت فيها هذه العناصر وهو ما يسمى بالمنهج التاريخى.. من حيث معرفة نشأة كل ظاهرة أو عنصر وكذلك تتبع الظاهرة أو الموضوع أو العنصر تتبعاً جغرافيا وتاريخياً فى نفس الوقت للتعرف على مكان وزمان ونشأة كل منها. ولكن هذه الطريقة أو المنهج الجغرافى والتاريخى يتبعه الباحثون أكثر من الجامعين. فمهمة جامع العناصر الشعبية الأولى هى جمع المواد من بيئتها ثم يلى ذلك عملية التصنيف ثم عملية الدراسة والتحليل ثم عملية التطوير أو الاستلهام ونشر الدراسات المقارنة.

ولما كانت عملية جمع العناصر الشعبية هى الأساس التى تقوم عليه بعد ذلك أى دراسة علمية، أو أى عملية فنية لاستلهام العناصر فى عمليات خلق فنى تعتمد على التراث الشعبى الحى. فقد وضعت شروط دقيقة يجب توافرها لتحقيق الدقة والموضوعية فى من يقوم بهذه العمليات؛ حتى يضمن الباحثون والدارسون أو الفنانون الذين يقومون بدراستها أو استلهامها فى أعمال فنية حديثة، أن المادة المقدمة إليهم هى مادة أصيلة بالفعل، لم يتدخل الجامع بذوقه فيها. ولم يضف إليها شيئاً أو يحذف أشياء من خلال وجهة نظره الخاصة.

لذلك أنشئت المعاهد الخاصة بتخريج جامعين للمأثورات الشعبية. يزود كل واحد منهم بأكبر قدر من المعرفة العلمية ومدرب تدريباً علمياً على جمع العناصر من بيئتها، وعلى علم بتراث أمته ومدرب على طرائق تطبيق مناهج البحث الحديثة، وكيفية استخدام أجهزة التسجيل الحديثة سواء أجهزة التسجيل الصوتى أو السينمائى أو الفوتوغرافى أو شرائط الڤيديو، وطرق نقل النصوص والصور وتدوين النصوص المسجلة تدويناً حرفياً حسب اللهجات وصوتياً تبعاً لطريقة النطق، وملء البطاقات التى تستخدم فى عملية تصنيف المواد المجموعة كل فى الفرع الذى يخصه، سواء كان جامعاً للأدب الشعبى أو للرقص، رسم الحركات والخطوات (كريوجراف)، أو جامعاً لعناصر الفنون التشكيلية. وعدم إغفال أى جزء من الموضوع الذى يسجله.

ولما كان الجامع يتعامل مع أناس كثيرين ويجمع مادته الخام منهم لزم أن يكون الجامع بجانب خبرته العلمية على قدر كبير من اللباقة وحسن التصرف وأن تكون له صفات شخصية خاصة مثل، سرعة البديهة وحسن الحديث ودقة الملاحظة، لذلك وضعت نصائح لمن يقومون بالعمل الميدانى لجمع العناصر الشعبية. هذه النصائح أو التعليمات تتلخص فى الآتى:

أولا : قبل الذهاب إلى المنطقة التى سيقوم الجامع بجمع مادته منها عليه جمع أكبر قدر ممكن من المعلومات عن المنطقة التى سيجمع منها مادته سواء كان ذلك قطاعاً مكانياً أو اجتماعياً. وذلك عن طريق:

١ ـ الاطلاع على ما كتبه غيره من الجامعين أو الباحثين أو ما نشر عن هذا القطاع وخاصة عن الموضوع الذى سيجمع عناصره.

٢ ـ التعرف على أحد الأهالى الموجودين بدائرة معهده أو مركز البحوث أو الهيئة التى يتبعها وجمع بعض المعلومات وبصفة خاصة عن عادات وتقاليد المنطقة والمناسبات العامة التى يحتفل بها الأهالى.

٣ ـ يقوم بزيارة قصيرة لمدة يومين أو ثلاثة على الأكثر للمنطقة للتعرف عليها وذلك قبل بدء عمليات الجمع الشاملة حتى يتبسر له التعرف على الجوانب المحيطة بالمواد موضوع عمله.

٤ ـ أن يعرف ظروف الحياة بالمنطقة التى سيعمل بها ليأخذ ما يحتاج إليه فى عمله مما قد لا يتوافر بالمنطقة.

٥ ـ أن يحرص فى عمله على جمع الإجابة عن الأسئلة التقليدية فى البحث من حيث: ماذا؟، لماذا؟، أين؟، متى؟، من؟ أى تحديد مواصفات المادة والغرض منها، وأين نستخدم؟، ومتى يكون ذلك؟، ومن الذى يقوم بذلك؟.

ثانيا: وسائل الجمع:

١ ـ لابد للجامع من أن يحدد الخطة التى سيطبقها فى عمله وأن تكون مرنة حتى يسهل نه إدخال التعديلات اللازمة تبعاً لظروف البيئة. ولكن عليه أن يحدد فى ذاكرته وبوضوح الموضوع الذى يقوم بجمع عناصره.

٢ - تحضير البطاقات والأدلة والاستبيانات QUESTIONNAIRES التى سيستخدمها فى جمع عناصر المادة موضوع عمله الميدانى. ولكل معهد أو هيئة علمية بطاقاتها حسب أسلوب تصنيفها... جغرافيا أو تاريخيا أوموضوعاً.

٣ - فحص الأجهزة والأدوات التى سيستخدمها (أشرطة - أفلام - ورق - رسم - أدوات لحفظ النماذج من الفنون التشكيلية التى قد يجمعها).

٤ - تحديد ميعاد بدء العمل والمدة التى يستغرقها فى عمله ويخطر زملاءه عن المدة التى سيستغرقها عمله حتى لا تفترض افتراضات خاطئة لو تأخر عن ميعاد عودته وخاصة إذا كان فى منطقة بعيدة أو ذات طابع خاص.

٥ - إذا كان العمل يشترك فيه أكثر من زميل يجب توزيع خطة العمل بين كل واحد من مجموعة الجامعين. ويفضل اشتراك أكثر من جامع فى عمليات الجمع الميدانى حتى يتيسر جمع أكبر قدر من العناصر. ومراجعة المادة المجموعة فى نفس الوقت.

ثالثاً - عمليات الجمع الميدانى:

١ - تبدأ عمليات الجمع فور وصول الجامع لمنطقة عمله، وذلك بأن يختار الجامع أحد الأهالى كدليل له ويكون واسطة للتعرف على باقى الأهالى ثم تدريجياً يستبدل الجامع هذا الدليل بشخص آخر حتى لا يكون الجامع خاضعاً لوجهة نظر الدليل فى اختيار الرواة ومواد الجمع. وعلى الجامع أن يتخلص بأسرع ما يمكن من الدليل إذا لاحظ أنه يتدخل فى عمله ويعطى إرشادات أو تعليمات للرواة تخرج الموضوع عن الدائرة التى حددها الجامع موضوعاً لبحثه.

٢ - أن يختار الرواة الذين يجمع منهم مادته وأن يهتم بكبار السن وبمن لديهم استعداد للحديث فكبار السن هم حفظة المأثورات الشعبية من السلف للخلف.

٣ - أن يبدأ وفور وصوله إلى القرية أو المنطقة موضوع عمله فى ملاحظة الحياة الشعبية ومظاهر الفنون الشعبية التى تتسم بها المنطقة.

٤ - أن يلاحظ السلوك الاجتماعى للفرد مع المجموعة ويحاول أن يسلك مثله وأن يحترم العادات والتقاليد وأنماط السلوك الشائعة.

٥ ـ عليه أن يدون ملاحظته فورا كلما سنحت له الفرصة بذلك ولا يعتمد على ذاكرته ويعطى فى بياناته كل التفصيلات الممكنة عن المواد التى يلحظها أو يجمعها.

٦ ـ أن يحرص على أن يكون صادقاً فى شرح مهمته وألا يعطى وعوداً كاذبة أو يضخم أو يقلل من مهمته، ونظراً لأن فى بيئتنا المحلية لم يتعود عامة الناس على هذا النوع من جمع المعلومات وقد يفترضون أن الجامع أتى لغرض آخر غير ما يقوله، فعلى الجامع أن يشرح للأهالى مهمته فى صدق ووضوح ويبين الهدف من عمله ويضرب لهم أمثلة عن هذا العمل الذى تم فى مناطق أخرى سواء داخل القطر أو خارجه. وأن يبين لهم أن هذا العمل إنما يهدف إلى إظهار ميزاتهم وطابعهم على أن لا يسرف فى إطراء الخصائص المحلية وأن يستخدم معلوماته السابقة عن منطقة عمله فى تعريفهم أن هذه المواد التى تجمع منهم ستفيد الدولة فى عمليات النمو والتطوير الثقافى والفنى التى سيستفيدون هم بها تبعاً لذلك بجانب أنها تسجيل تاريخى. وأن يحرص على ألا يبدى استياءه من شئ فهو لم يأتى لتنظيم المجتمع، ولكن لا مانع من أن يشاركهم فى حل بعض مشاكلهم الاجتماعية ومناقشتها معهم ولكن على أساس علاقته الشخصية بهم كواحد منهم وصديق ويكون ذلك من ناحية إبداء أنه مهتم بهم شخصياً، بهدف إيجاد روح من المودة تسود بين الجامع والرواة.

٧ ـ يجب على الجامع أن يقدر المسئولية الملقاة على عاتقه ـ أثناء جمع مادته ـ فيراعى الدقة فى الأسئلة التى يوجهها للرواة وأن يدقق فى اختيار العبارات والالفاظ المناسبة فى حديثه حتى تكون إجابة الرواى متفقة مع السؤال الذى يوجهه للجامع كما أن الإجابة بالنفى (عدم وجود عنصر معين) لها أهميتها مثل الإجابة بوجود هذا العنصر وخاصة حينما يلتزم الجامع بأسئلة معينة فى بحثه.

٨ ـ أن يعرف الأهالى بالآلات والادوات التى يستخدمها؛ حتى لا يتسرب القلق إلى نفوسهم وعليه أن لا يعلمهم طريقة استخدامها حتى لا يدفع حب الاستطلاع أحدهم إلى محاولة تجربتها. ويحبب إليهم تسجيل أحاديثهم عليها (أجهزة التسجيل) أو أخذ صور لهم.

٩ ـ على الجامع أن يدرك أن جهاز التسجيل ينقل الحديث ولا ينقل التعبيرات والانفعالات التى تنعكس على الراوى أثناء التسجيل فعلى الجامع أن يدون هذه

الملاحظات ولا يعتمد على ذاكرته ولذلك يفضل أخذ الصور الفوتوغرافية للرواة أثناء الحديث ويفضل لو قام بذلك شخص متخصص فى هذا النوع من التصوير. وفى حالة التصوير الفوتوغرافى أو الرسم للعناصر المادية (الأزياء ـ النقوش ـ العمارة ... الخ) يفضل أخذ المقاييس حتى يمكن توضيح ذلك على الصورة لمعرفة المقاييس والأحجام الطبيعية للمادة المسجلة.

١٠ ـ حينما يتعذر استخدام أجهزة التسجيل أو التدوين الكتابى فعلى الجامع أن يحفظ فى ذاكرته جيداً ما يقوله الراوى ثم يدون ذلك فور الانتهاء من الحديث ودون أن يعرف الراوى ذلك. ويراعى فى تدوين المادة أن يترك مسافات كافية بين الفقرات يمكن استخدامها فى إضافة معلومات أو ملاحظات أو تفسيرات جديدة.

١١ ـ حينما يدون الجامع ما وعته ذاكرته عليه أن يدون نفس الألفاظ والعبارات وإذا لم يتذكر ذلك تماماً، عليه أن يدون موضوع الحديث بأسلوبه على أن يذكر ذلك بوضوح ويبين ما دونه هو بأسلوبه. فإن أى خطأ صغير فى ذلك قد يضلل الباحث الذى يبحث هذه المادة ذلك ويمكن عن طريق استخدام الأقواس حول العبارات التى يستخدمها الراوى كحد فاصل بين ما يرويه هو بأسلوبه وما رواه الراوى بأسلوبه العامى.

١٢ ـ على الجامع أن يدرك أن كل ما يلحظه أو يسمعه ويعرفه فى المنطقة التى يعمل بها، له قيمته سواء بالنسبة للحاضر أو المستقبل، له ولغيره من الباحثين الفولكلوريين أو الاجتماعيين أو دارسى اللغة واللهجات. وغير هؤلاء من المهتمين بالدراسات الشعبية أو الفنية أو العلوم الإنسانية بصفة عامة.

١٣ ـ أن يكون الجامع محايداً بمعنى أن يبدى استحسانه أو استياءه ـ كما ذكرنا من قبل ـ أو يصدر أحكاماً على مدى صحة أو صدق ما يذكره الراوى.. حتى لو كان الجامع موقناً من خطأ الراوى أو كذبه (قد يكذب الراوى أحياناً ليرضى الجامع إذا لاحظ أنه يستحسن نوعاً وذلك يهدف أن يعطى الجامع أكبر قدر ممكن من المعلومات) فالجامع مهمته الأولى جمع المادة لا البحث وإصدار الأحكام، فإن ما قد يراه الجامع بناء على معلوماته السابقة أو ثقافته أنه خطأ قد يكون له فائدة بعد ذلك

فى بحثه أو بالنسبة لباحثين آخرين فى علوم أخرى كما أن هناك متسعاً من الوقت لرفض ما يستحق الرفض إذا ثبت ذلك من الدراسة والتحليل.

١٤ ـ لابد للجامع أن يساعد الراوى على استشعار الراحة والاستعداد للكلام (بادله عبارات الترحيب ـ شاركه فى انفعالاته ولكن فى حدود ودون إسراف) فلابد للراوى أن يشعر بالطمأنينة تجاه الجامع فعلى الجامع أن يحرص على ذلك حتى ينطلق الراوى دون حذر أو حرج، فكلما اطمأن الراوى للجامع لم يبخل عليه بمعلوماته بل ربما ذكر أشياء لم تخطر من قبل على ذهن الجامع ووضح موضوعات كانت خافية. وعلى الجامع أن يستبعد من ذهنه كل مقارنة بين ما يدلى به الراوى من معلومات وبين ما لديه من معلومات سابقة. بل عليه أن يفترض أن كل المعلومات التى يرويها الراوى جديدة. فقط على الجامع أن يستخدم معلوماته السابقة فى إثارة ذاكرة الراوى.

١٥ ـ على الجامع أن يجيد فن الإنصات وأن يتحدث فقط ليثير فى ذهن الراوى عوامل تداعى المعانى وليوقظ ذاكرته أو ليجعل حديثه مترابطاً مع ما سبق أن ذكره أو ليصل الراوى إلى نقطة معينة يريد الجامع استيفاءها. وأن يدون مباشرة المعلومات التى يحصل عليها بجانب ما يقوم به جهاز التسجيل من تسجيل لحديث الراوى.

١٦ ـ أن يحدد الجامع نقطة البداية والنهاية فى الحديث دون أن يشعر الراوى بذلك. وإذا استطرد الراوى فى الحديث عن موضوعات شتى فعلى الجامع أن يلتقط من كلماته ما يجعله يعود إلى الحديث فى الموضوع الأصلى.

١٧ ـ أن يرجع عن طريق غير مباشر ما جمعه من مواد على باقى السكان أن يشعر أحدهم بأن هذه المواد سبق جمعها، أى أن يتأكد من شعبية النص أو النموذج المجموع.

١٨ ـ على الجامع أن يسجل نفس النص كلما ذكره راو آخر، فالانتشار أو الذيوع هما صفتان للمواد الشعبية. وهو الذى يساعد على معرفة نشأة العنصر الشعبى موضوع البحث وأن يسجل أو يدون كل المعلومات البسيطة التى قد تكون على هامش الموضوع.

١٩ ـ أن يلاحظ الجامع أنه أتى ليجمع مادة لا ليعطى نصائح. ودوره ينحصر فى الجمع والتسجيل لا التعديل والتطوير وإعطاء النصائح ولكن لا يمنع ذلك من مشاركة

الجامع للأهالى فى حل بعض مشكلاتهم حتى يطمئنوا إلى أنه مهتم بأمرهم فعلا، دون أن يقوم - أو يتعهد - بحمل عبء حل هذه المشكلات.

٢٠ - عدم إعطاء وعود كاذبة أو لا يمكن تحقيقها حتى لا يفقد الأهالى ثقتهم به سواء أثناء وجوده أو بعد مغادرته لهم، وبالتالى يتعذر على من يأتى بعده من الجامعين أداء مهمتهم.

٢١ - قبل أن يغادر الجامع ميدان عمله عليه أن يراجع المادة التى جمعها، وهل تفى بالغرض الذى جاء من أجله. إن لم تكن فعليه أن يستمر فى عمله.

٢٢ - أن يدون تقريره وملاحظاته يوماً بيوم. ويعد تقريره النهائى قبل مغادرة المنطقة وخاصة إذا كانت بعيدة حتى لا يضطر إلى تقديم معلومات ناقصة كان يمكن استكمالها من البيئة. وحينما يعود الجامع من العمل الميدانى إلى مقر عمله فعليه عمل الآتى:

(أ) تحرير خطابات شكر لمن عاونه من الأهالى حتى يقيم رابطة بينه وبينهم تساعده فى استكمال بحثه.

(ب) فحص الأجهزة وتقديمها للمختصين لصيانتها.

(ت) أن يبدأ فى كتابة تقريره بملء البطاقات واستيفاء البيانات بصورة نهائية ليقدمها إلى الجهة التى يتبعها. وإذا تعذر ذلك فى اليوم الأول فعليه أن يقدم تقريرا مبسطا يوضح فيه ما قام به من عمل ويقدمه للمسئول عن عمليات الجمع والتسجيل كما يقدم ما جمعه من نماذج لتضم إلى الأرشيف الفنى بعد تصنيفها.

(ث) يعد تقريرا مفصلا من واقع المسودات التى دونها والتسجيلات التى حصل عليها ويراعى فى تقريره أن يوضح:

١ - كيفية الوصول إلى المنطقة.

٢ - صفات وسمات هذه المنطقة.

٣ - أشهر الاحتفالات الشعبية والأعياد والموالد والمواسم والأسواق. والمناسبات الدينية والاحتفالات القومية وما قد حصل عليه من معلومات إلى غير ذلك من الظاهرات الفولكلورية المختلفة.

٤ ـ صفات سكان المنطقة وأزيائهم من خلال ملاحظته المباشرة.

٥ ـ على الجامع أن يوضح العناصر الشعبية فإذا كان مثلا، جامعا للأدب الشعبى فعليه أيضا أن يذكر ملاحظاته أو مشاهداته عن باقى الفنون الشعبية ليسترشد بها الجامع المختص.

٦ ـ الصعوبات التى واجهته أثناء الجمع الميدانى.

٧ ـ مصادر المادة التى جمعت إجمالا، ثم يوضح ذلك بالتفصيل فى البطاقات المستخدمة لهذا الغرض.

٨ ـ ملاحظاته الشخصية ووجهة نظره الشخصية التى تساعد فى توضيح جوانب من المادة المجموعة.

استيفاء البطاقات:

تأتى بعد ذلك مرحلة ملء البطاقات المعدة لهذا الغرض، ولكل هيئة بطاقتها الخاصة ولكنها جميعا يجب أن تحتوى على اسم المنطقة التى جمع منها النص أو النموذج، وتاريخ جمع المادة، واسم مصدر هذه المادة، ومعلومات عن سنه وثقافته وحالته الاجتماعية ومستواه الثقافى والتعليمى، وممن حفظ هذه المواد التى يرويها وأين.. ومتى كان ذلك وفى أى مناسبة.

هذه البطاقات والاستمارات اتفق العلماء أن تكون موحدة وتصلح للتطبيق فى مختلف الجماعات. ومن أهم ما صدر فى ذلك كتاب العالم الأيرلندى شيان سوليفان عن الفولكلور الأيرلندى سنة ١٩٦٣ ومرشد الجامعين الميدانين فى الفلولكور لجولدشتين نشر ١٩٦٤ ودراسات فى الفولكلور لآلان دندس سنة ١٩٦٥ وكتابا صوفيا يرن عن جمع المواد الفولكلورية الذى صدر سنة ١٩١٣ وأعيد طبعه سنة ١٩٥٧.

التصنيف:

بعد ملء البطاقات تصنف تبعا لطرق التصنيف وأهم طريقة للتصنيف هى طريقة: آرنى، تومسون التى تقوم على أساس تصنيف العناصر الأساسية للمواد الشعبية (موتيفاتها) وترقم هذه العناصرتبعا لطريقة التصنيف العالمية وقد تستخدم

هذه العناصر بعد تحليلها فى توزيعها على خرائط فولكلورية، يرمز لكل عنصر بعلامة معينة، وتقسم الخرائط إلى مربعات صغيرة، وداخل كل مربع صغير توزع رموز العناصر الزيادة التوسع فى معرفة ذلك يمكن الرجوع إلى مقال التقدم فى دراسات الفولكلور «بقلم ستيث تمسون بمجلد الأنثربولوجى المعاصر. وقد نشرت ترجمة له بمجلة «المجلة» عدد سبتمبر سنة ١٩٦٣ القاهرة).

الخرائط الفولكلورية:

عن طريق الخرائط الفولكلورية يتسنى للباحث من خلال النظرة المباشرة لها معرفة أماكن انتشار عناصر الظاهرة أو الظاهرات موضوع بحثه، وبالتالى يمكن عقد الدراسات المقارنة لهذه الظاهرات أو العناصر وتنوعها بالنسبة لمجتمعه - وغيره من المجتمعات - دون الحاجة لبحث مطول.

وهذه الخرائط من الصعوبة بمكان لأنها تستلزم - أساسا - عمل عمليات جمع شامل ومسح دقيق لهذه العناصر مع دراسة تحليلية لمعرفة الحدود المميزة لكل عنصر وأماكن انتشاره، وشكل التغيرات الحادثة عليه، ووضع الرموز الدالة على هذا العنصر والتغير الحادث له. ثم توزيع هذه الرموز بدقة فى أماكن وجودها على الخرائط. هذه العملية - عمل أطالس فولكلورية - هى الشكل النهائى للعمل العلمى فى معرفة العناصر الشعبية وتصنيفها.

كما أن من أهم عمليات دراسة العناصر الشعبية هى عملية تحليل هذه العناصر والتعرف على السمات والخصائص المميزة لعمليات الابداع الشعبى، واستخدامها بعد ذلك فى بناء فنى جديد.

فعمليات جمع العناصر هى الأساس لكل دراسة تحليلية أو مقارنة، وهى فى نفس الوقت نقطة الانطلاق للتعرف على المكونات الفنية للثقافة، ووسيلة من وسائل اكتشاف كوامن القدرات الإبداعية عند الشعب وإمكانية بناء ثقافة حضارية جديدة تتفق مع البناء الفكرى للمجتمع.

وأخيرا يمكن تلخيص عمليات جمع العناصر وتصنيفها فى الآتى :

١ ـ ما هى العناصر التى تجمع؟

٢ ـ كيف تجمع؟ الأجهزة والبطاقات والأسئلة الخاصة بعمليات الجمع الميدانى، والإستبيانات.

٣ ـ من يقوم بجمعها، صفاته، ومنهجه العلمى، وطرق الجمع.

٤ ـ المنهج المستخدم فى الجمع بالنسبة لنوع المادة.

٥ ـ تصنيف المادة المجموعة.

٦ ـ إعداد التقارير العلمية.

٧ ـ نشر المادة.

٨ ـ إستخدام المادة المجموعة والمفروزة عناصرها فى أعمال فنية وثقافية جديدة.

٩ ـ عمل خرائط فولكلورية تحدد مجالات وأشكال انتشار هذه العناصر.

تصنيف مواد المأثورات الشعبية

إن جمع وتصنيف مواد المأثورات الشعبية هما أساس أى دراسة علمية دقيقة للمأثورات الشعبية.

عملية تصنيف مواد المأثورات الشعبية هى عملية معقدة، نظرا لطبيعة مواد المأثورات الشعبية، وكل نوع من أنواع هذه المأثورات له أسلوبه الخاص فى التصنيف، بل قد يواجه القائم على تصنيف مادة ما، صعوبة فى تصنيف المادة التى بين يديه، نظرا لتداخل مكوناتها مع مكونات مادة أخرى، أو لتشابه مطالع النصوص أحيانا مع مطالع نصوص أخرى كما يحدث - مثلا - فى الأغانى الشعبية، لذلك كان من الضرورى أن تسبق عملية التصنيف العام لأى مادة من مواد المأثورات الشعبية، عملية تحليل المادة نفسها، وفرز عناصرها، باعتبار أن كل مادة لها عناصرها (motifs) الخاصة بها والمتميزة فى آن، كما أن لها عناصرها المشتركة مع أنماط (Patterns) أو اشكال (forms) أخرى من الابداع الشعبى. فلو نظرنا مثلا إلى الأدب الشعبى بعامة، سنجد أن هذا الطراز (Type) من طرز المأثورات الشعبية، يشتمل على أنماط عدة، أو على نمطين أساسيين هما، النثر والشعر. وكل نمط من هذه الأنماط يشتمل على عدد من الأشكال المميزة له، وهى كلها نماذج (models) ترتبط بهذا النمط، كما أن كل شكل أو نموذج يتكون من وحدات (Units) معينة تشكل الشكل العام لهذا النموذج الذى يندرج تحت نمط محدد كما أن كل وحدة من وحدات

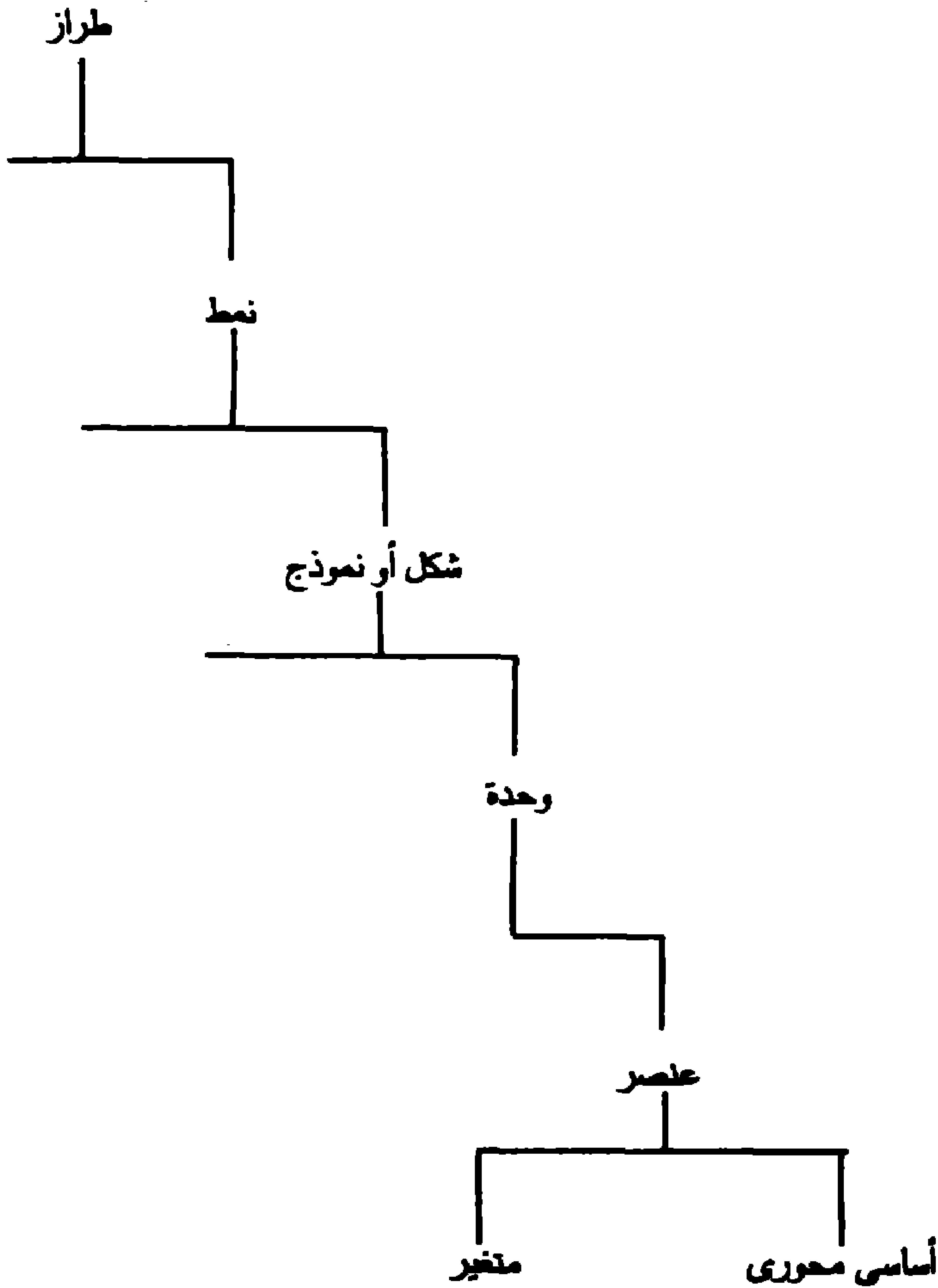
الشكل تتكون في نفس الوقت من عنصر رئيس أو أكثر، يرتبط ببناء هذه الوحدة وشكلها العام أو نموذجها الخاص. وكلها تندرج تحت الطراز العام الاساسى (Archetype).

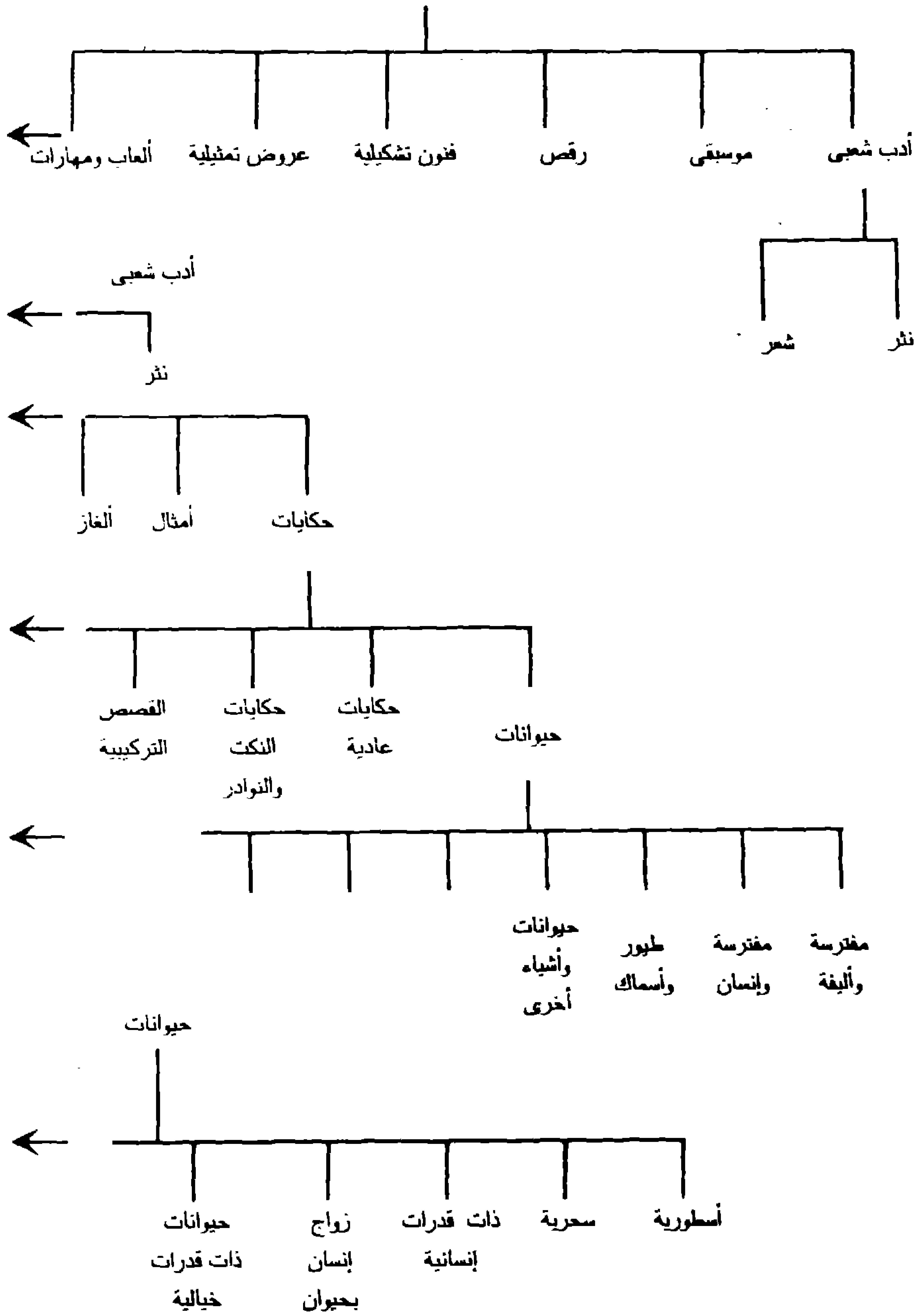
فإذا أخذنا مثلا الأدب الشعبي كطراز من طرز المأثورات الشعبية سنجد أن الادب الشعبى هو طراز خاص بين فنون الابداع الشعبى، وهو يشتمل على أنماط عدة من النثر والشعر، وإذا قسمنا النثر مثلا إلى أقسام أدق سنجد انه يتكون من: حكايات، أمثال، ألغاز، أقول سائرة الخ. علاوة على السير الشعبية بنمطها النثرى أو الشعرى أو النثرى الشعرى وكل منها يتفرع إلى موضوعات متنوعة، فإذا تأملنا الحكايات مثلا باعتبارها طرازاً يندرج تحت الموضوع الكبير «الادب الشعبى»، سنجد أن هذه الحكايات سوف تنقسم إلى أنماط أخرى مثل: حكايات الحيوان، الانسان، الجان، إلخ..

ثم نجد أن حكايات الحيوان نفسها سوف تنقسم إلى حيوانات أليفة ـ غير أليفة، ويندرج تحت هذا التصنيف أقسام أخرى، تبعا للعناصر الأساسية الخاصة بتكوين الشكل العام لهذه الحكايات بمعنى أنه سوف يكون لدينا تصنيف عام شامل لكل نمط، ثم داخل كل نمط يكون لدينا تصنيف آخر فرعى يشتمل على موضوعات هذا النمط، ثم تصنيف ثالث يرتبط بالعناصر الأساسية المشكلة لوحدات هذا النمط، وبالتالى تصنف العناصر تصنيفا آخر، يرتبط بنمطها الابجدى، وكل ذلك يتطلب أساسا، توافر المادة وتحليلها، ومعرفة أشكالها العامة، والعناصر المكونة لها، كما سوف يواكب هذا التصنيف تصنيف آخر يرتبط بمناسبة أداء هذه المعطيات من الابداع الشعبى، من خلال ممارستها واستخدامها فى الحياة اليومية، وذلك من خلال ادراك ومعرفة التعديلات والتغيرات الحادثة فى النص، وكذلك معرفة الطرز المركبة، فكل ابداع ثقافى يختلف عن الآخر بالنسبة لنوع الابداع، فالأشكال تختلف بعضها عن بعض تبعا للتغيرات الحادثة فى التركيب (Structure) أو فى الوظيفة (Function) لذلك فإن أى عملية لتصنيف المواد الفولكلورية لابد وأن ترتبط أساسا بعمليات جمع هذه المواد من حيث أن تكون هذه المواد مجموعة ميدانيا واضحة المعالم، وترتبط بالنظام العام لعملية التصنيف المتبعة فى المركز أو المؤسسة التى يجمع الباحث الميدانى هذه المادة لها، بحيث تكون المادة المجموعة ميدانيا هى مادة ميسرة أمام الباحثين الذين يقومون بتحليلها وتدوينها على بطاقاتها التى يزود بها الأرشيف فالعمل الفولكلورى هو

عمل جماعي مثله في ذلك، مثل المادة الفولكلورية نفسها، من حيث أنها ابداع جماعي حتى وأن بدا دور الفرد فيها واضحا.

كما أن عمل مجموعة العاملين بالأرشيف للمادة المجموعة ميدانيا - يتكامل مع عمل مجموعة العاملين بالمكتبة. فالباحث الفولكلوري لا يقتصر عمله فقط على المادة المجموعة الميدانية بل يتكامل مع المادة المجموعة من الكتب والمراجع والمخطوطات وبخاصة في مجال الدراسات المقارنة والكشف عن المتغيرات الحادثة في المواد الفولكلورية ومعرفة التواصل الثقافي، بين ما كان وبين ما هو كائن، ومعرفة أشكال المتغيرات الحادثة في النص أو المادة.




مأثورات شعبية
أدب شعبى
موسيقى
رقص
فنون تشكيلية
عروض تمثيلية
ألعاب ومهارات
نثر
شعر
أدب شعبى
نثر
حكايات
أمثال
ألغاز
حيوانات
حكايات عادية
حكايات النكت والنوادر
القصص التركيبية
مفترسة وأليفة
مفترسة وإنسان
طيور وأسماك
حيوانات وأشياء أخرى
حيوانات
أسطورية
سحرية
ذات قدرات إنسانية
زواج إنسان بحيوان
حيوانات ذات قدرات خيالية

فالبحث الفولكلورى هو عمل تكاملى، والمادة الفولكلورية المجموعة ميدانيا والمصنفة تصنيفا جيدا، هى العنصر الاساسى الرئيسى والمحورى فى أى دراسة علمية فى المواد الفولكلورية.

من ذلك يمكن التوسع فى عملية تصنيف المواد تبعا لمكوناتها أو باستخدام شكل آخر من أشكال التصنيف التى ترتبط بالتصنيف الأبجدى للحكايات الشعبية تبعا لموضوعاتها الرئيسية أو طبقا لعناوينها الاساسية الشائعة، وترتب تلك الحكايات الخاصة بنوع محدد ترتيباً أبجدياً. مثل محاولة كاثرين بريجز «Katharine Briggs» فى تصنيف حكايات الجان الإنجليزية هذا A Dictionary of Fairies النمط من التصنيف الأبجدى لمواد الثقافة هو من أنماط التصنيف الشائعة فى الثقافة العربية بصفة خاصة، وفى مجال الأمثال الشعبية نجد أن معظم الأمثال صنفت فى مجموعاتها الكبيرة تصنيفا أبجدياً.

ومن خلال عملية التصنيف لأنماط وعناصر المأثورات الشعبية يمكن أن نلاحظ أن بعض الأنماط قد تتحول إلى طرز، كما أن بعض الأشكال والنماذج يمكن أن تتحول إلى أنماط أيضا نسبة إلى أسلوب التصنيف نفسه. فالحكايات التى تكون نمطا من أنماط الأدب اذا أخذناها أساسا للتصنيف نجدها أصبحت طرازا، وأنواع الحكايات من حكايات الحيوان أو الجان أصبحت نمطا من أنماط هذا الطراز من طرز الأدب الشعبى.

أو قد تتحول الوحدات نفسها إلى طرز أيضا بالنسبة إلى أسلوب التصنيف نفسه، حينما تتداخل الوحدة مع النموذج أو الشكل، وهو أسلوب يتحدد تبعا لنوعية التصنيف نفسه. فمثلا لو جعلنا أساس التصنيف أحد عناصر الابداع الشعبى، وليكن الأسد.. سنجد الاسد عنصرا أساسيا فى حكايات عديدة من حكايات الحيوان، وكذلك فى الأغانى الشعبية، وفى أنماط من الابداع الفنى التشكيلى فى الوشم أو الزخرفة المعمارية إلى غير ذلك من أشكال الابداع الشعبى بعامة. ومن خلال التصنيف للعناصر الأساسية يمكن استخلاص عنصر الاسد فى مختلف مجالات الابداع الشعبى. باعتبار أن الأسد يكون عنصرا محددا فى الابداع الشعبى (حكايات، أمثال،

الغاز، أشعار، أغاني، سير، الخ..) وكذلك يكون الاسد عنصرا في الفنون التشكيلية الشعبية. ومن خلال التصنيف الدقيق لعناصر الابداع الشعبي على تعدد وسائله التعبيرية من أدب وتشكيل إلى غير ذلك من وسائل التعبير يمكن استخلاص مجالات استخدام رمز الاسد كعنصر أساسي أو متنوع في مختلف أشكال التعبير.

كما أن هذا الشكل الدقيق في تصنيف مواد المأثورات الشعبية سوف يساعد بدقة في اعداد الدراسات الوصفية أو التحليلية أو المقارنة لمواد المأثورات الشعبية تبعا لمناهج دراسة هذه المأثورات الشعبية المتنوعة.. سواء من حيث ادراك التغييرات والتعديلات الحادثة في النص الواحد (changes and modifications) أو من حيث معرفة الأشكال المتنوعة للنص الواحد variant، كما يمكن معرفة الطرز المركبة لمادة الدارسة (structural types، وكذلك الطرز الوظيفية (functional types) والطرز الفكرية (ideological types).

فكل إبداع ثقافي يختلف بطبيعته عن الآخر بالنسبة إلى نوع الابداع نفسه، سواء أكان ذلك كابداع مركب من حيث أنه مادة معاونة، أو من حيث أنه مادة مساعدة. وفي كل ،المركبات، السابقة نجد مركزا مركبا (complex centre) وبناء مركبا (complex structure) ووظيفة مركبة (complex function)، وبناء فكريا مركبا (complex ideology).

فالأشكال يختلف بعضها عن بعض تبعا للتغيرات الحادثة في التركيب أو في الوظيفة أو في البناء الفكري. فنجد تغييرات أو تعديلات تركيبية (structural modifications)، ونجد تغييرات أو تعديلات وظيفية (functional modificariobs) وتغييرات أو تعديلات فكرية (ideological modifications). وتنقسم الطرز أيضا إلى مجموعات رئيسية من حيث التغييرات أو التعديلات التي تندرج تحتها وتميزها بالنسبة إلى العامل المسبب للتغيير ، مثل التكوين أو الوظيفة أو البناء الفكري.

لذلك فإن أية عملية لتصنيف مواد المأثورات الشعبية لابد وأن ترتبط أساسا بعناصر المادة المفروزة الواضحة المعالم المحددة العناصر، حتى يمكن أن تساعد

الباحثين فى التعرف على مكوناتها وكشف العلاقة القائمة بين هذه العناصر فى أسرع وقت وأيسر سبيل وتحديد بنية الموضوع.

ولعملية التصنيف أسسها العالمية، وكان للعرب فى سالف العصر والاوان جهد غير يسير فى تصنيف المعارف الانسانية بشكل عام. وما نحتاجه الآن هو معرفة علمية دقيقة باساليب التصنيف العالمية لمواد المأثورات الشعبية، وبخاصة ونحن الآن فى حالة من التقدم العلمى فى تبادل المعلومات عن طريق شبكات المعلومات العالميه فى مختلف مجالات العلوم.

لذلك فإنه من الضرورى أن يكون نظامنا العلمى فى التصنيف مرتبطا باحدى النظم العالمية أوربية كانت أو امريكية، حتى يسهل - مستقبلا - تبادل المعلومات فى الدراسات المقارنة للمأثورات الشعبية، وأن نسعى لدى شبكة المعلومات المصرية بأكاديمية البحث العلمى لكى تضع لنا برنامجا عمليا يتدرب عليه مجموعة من العاملين فى مجالات الماثورات الشعبية المصرية، بهدف تحقيق ما نأمله من عملية تصنيف موضوعى بعيدا عن أية اتجاهات ذاتية لدراسة المأثورات الشعبية المصرية، على تعدد موضوعاتها، دراسة علمية محدثة.

وفى الواقع أن عملية التصنيف هى عملية تطبيقية أساسا، تخضع للشكل العام الذى ينتهجه كل أرشيف. وهى عملية تخصصية أولا واخيرا. ولابد لجامع مواد المأثورات الشعبية أن يكون على دراية بأسلوب التصنيف فى أرشيف المؤسسة العلمية التى يعمل بها، بحيث تكون المادة المجموعة ميدانيا مادة ميسرة على الباحثين واندارسين الذين يقومون بتحليلها وتدوينها، وبخاصة أن أجهزة الحاسب الآلى تتطور تطوراً سريعاً، بهدف خدمة رصد وتقديم المعلومات بأيسر سبيل. فالمادة المجموعة ميدانيا - كما أشرنا من قبل - هى العنصر الأساسى والمحورى الذى تقوم عليه أيه دراسة علمية. وتصنيف المادة المجموعة ميدانيا هو العامل الاساسى فى تيسير وصول المادة المجموعة ميدانيا إلى الباحثين والدارسين بأيسر سبيل وأسهل طريقة وأدق وسيلة.

لذلك كانت المسئولية العلمية الملقاة على عاتق العاملين فى الأرشيف العلمى تتكامل مع مسئولية الباحثين الميدانيين (field workers) اذ أن كلا منهما يكمل

الآخر... ومادة كليهما هي الأساس العلمي لاية دراسة علمية. فالعامل في الأرشيف هو الذي يكتشف النقص في المادة المجموعة ميدانيا والباحث الميداني هو الذي يقوم باكمال ذلك من خلال بحثه الميداني.. فكل من الباحث الميداني والعامل في الأرشيف يشكلان وحدة مركبة من وحدات البناء العلمي للدراسات الفولكلورية الموثقة. لذلك يحبذ دائما أن يكون العاملون في الأرشيف ممن لهم خبرة بالبحث الميداني وعلى دراية وافية بأساليب العمل الميداني وصعوباته، مثلما يكون الباحثون الميدانيون على دراية وافية بأسلوب العمل في الارشيف ونظم العمل فيه.

فالمادة المجموعة ميدانيا تتكامل وتتحد مع المادة المجموعة من الكتب والمراجع والمخطوطات والمدونات وخاصة في مجال الدراسات التحليلية والمقارنة، والكشف عن المتغيرات الحادثة في المواد الفولكلورية.. فقد يتغير الشكل وتبقى الوظيفة، وقد يتغير الشكل والوظيفة ويبقى المضمون، وقد يتغير الشكل والوظيفة والمضمون وتبقى الغاية.. والغاية بطبيعتها ترتبط بالبناء الفكري للمجتمع. فاحتفالية الموالد في مصر - مثلا - تغير شكلها ووظيفتها ومضمونها على مر حقب التاريخ منذ أقدم العصور الفرعونية إلى الآن. تبعا للتغيرات الحادثة في المجتمع المصري، ولكنها ظلت مرتبطة بفكرة الخلود.. كايديولوجية متأصلة متواصلة الوجود في الفكر المصري.

والبحث الفولكلوري بطبيعة مادته، هو عمل تكاملي. والمادة الفولكلورية المجموعة ميدانيا جمعا دقيقا سويا، والمفروزة عناصرها فرزا علميا، والمصنفة تصنيفا سليما حتما، هي - أي هذه المادة الفولكلورية - العنصر الأساسي والرئيسي والمحوري في أية دراسة علمية للمواد الفولكلورية أو المأثورات الشعبية.

تحليل عناصر الرواية*
كمنهج فولكلوري كمنهج فولكلوري

منذ أكثر من قرن وحتى الآن. اهتم الاثنولوجيون والفلولكلوريون اهتماماً جاداً بكل مظاهر التراث الانساني. ويبين تاريخ البحث في هذين الميدانين المتصلين اتصالا وثيقا بعضهما ببعض[1]. تغيرات كثيرة حدثت في اهتمامات الدارسين. حلال هذه الحقبة كما يبين أيضاً (تاريخ الدراسة) الآراء الشائعة التى حددت نشاط هؤلاء الدارسين. ففى البداية نجد ملاحظات عفوية عن متشابهات غريبة في بعض العادات والمعتقدات والحكايات والأغاني التى جمعت من انحاء العالم المختلفة.

بعد هذه البدايات ونتيجة للتطور الطبيعي في الدراسة، ظهرت عمليات مسح مطردة جمعت العديد من هذه المماثلات (القياسية). ولقد تأثر الدارسون الأوائل تأثيرا كبيرا بهذه المتشابهات لدرجة انهم لم ينحوا نحو استقصاء ما إذا كانوا يتعاملون مع مماثلات أم متفردات خاصة. فلدينا الآن المجموعات الكبيرة لفريزر Frazèr التى اينعت «الغصن الذهبي»[2]، وكذلك تفسيرات رينهولد كولر Reinhold Kohler التى زيدت تفصيلاً بعد ذلك في العمل الكبير لبولتي وپوليڤكا Bolte and Polivka الذى صدر في خمس مجلدات والذى لم ترد فيه حكايات الأخوين جريم J. & W. Grimm مع تتبع نصوصها المتغايرة الواضحة فحسب، بل وردت في كثير من

الأحوال مقسمة الى الأجزاء التى تتكون منها مع مقارنة هذه الأجزاء بمثيلاتها فى أنحاء متباعدة من العالم.

كذلك بذلت محاولات سابقة لأوانها لتفسير المادة القاصرة وغير المنسقة التى أمكن حينذاك الحصول عليها. وقد تم بعض هذا العمل بمهارة فائقة، ومازال موضع تقدير دارسين مجيدين، غير أنه كان ثمة مبالغة فى الاتجاه الى تكوين مدارس فكرية ومحاولة استخدام مبدأ بعينه لحل جميع المشاكل، وهكذا ظهرت المدرسة الانتشارية[٣] والمدرسة التأصيلية[٤]، بل حتى في داخل هاتين المدرستين ظهرت مدارس فرعية ترى فى المتشابهات نوعاً ما من الدلالة الاسطورية أو اللغوية. بل ان كتاب فريزر العظيم، يوعز لغير المتخصصين بالاعتقاد في وجود صلات أصولية بين كثير من عناصر الثقافة التي تبدو الآن مجرد مماثلات.

من هذه المحاولات المبكرة لتفسير المعطيات التى كانت متوافرة حينذاك، ظهر رد فعل طبيعي، كما ظهر أيضا جيل كامل أو أكثر من الاثنولوچيين الذين شغلوا أنفسهم أساساً «بتفرد» الثقافة التى كانوا يدرسونها. ولم يشاءوا أن يبذلوا اهتماماً كبيراً بدراسة «التناظر» و «التماثل» في العناصر الثقافية. ومالوا الى التقليل من قيمة عمل الذين اهتموا بدراسة عوامل انتشار العناصر الثقافية.

هذا الاتجاه، اختص به - في الواقع - الاثنولوجيون أكثر من الفلولكلوريين. اذ لم يكف الفولكلوريون أبداً عن دراساتهم المقارنة. فالجامع لثقافة معينة، غالباً ما يكون متحيزا للجماعة الانسانية التي يجمع منها مادته. ومن المحتمل فى كثير من الأحوال أن يشعر جامع هذه الثقافة بأن المادة التى حصل عليها لها قيمة متفردة، وأنها من نواح كثيرة أهم مما جمع من منطقة مجاورة. وهذا بالطبع اتجاه ذاتى ولا يدخل فى الدراسة العلمية الفعلية للتراث. فالفولكلورى يعرف، عادة، أن الدراسة المقارنة تكون قسماً من أهم أقسام عمله.

ولقد احتفل عدد كبير من الفولكلوريين منذ البداية بالمشاكل التى تبعث على الحيرة والفضول والتى تكشف عنها دراسة الرواية التقليدية. فقد لاحظوا أن ظاهرة الرواية منتشرة عالمياً، وأنها تكاد تكون - كأى مادة ثقافية أخرى - موجودة فى العالم

أجمع. ذلك أن طبيعة الفكر البشرى بذاتها، قد انتجت بلا شك كثيراً من المماثلات الطبيعية كما حدث كذلك انتشار كبير لعديد من عناصر[٥] روايات جماعة انسانية الى روايات جماعة أخرى. اذ يوجد خط متصل يمتد من أبسط أشكال الثقافات الشفاهية (السابقة على التدوين) ليصل الى أكثر أنواع الروايات الغربية، تحضراً، حاملا معه المادة ذاتها المكونة للرواية، فليس هناك انفصال يمكن ادراكه بسهولة بين حكايات جماعة ما وأخرى. فقد لوحظ منذ البداية وجود عناصر كثيرة شائعة فى كل من مادة وبنية الحكاية التقليدية. مما يسمح بعقد مقارنات ذكية وقيمة بين هذا الكم الكبير من الرواية فى العالم. والواقع، ان الانفصال الحقيقى، انما تم مؤخراً وفى الثقافة الغربية، حينما بدأ المؤلفون يجتهدون لتحقيق الأصالة فى أعمالهم، ويتجنبون عن عمد أثر التراث. وقد نما هذا الاتجاه فعلا الى أن أصبح المؤلف «مبتلى» بالقوانين الموضوعة ضد السرقة الأدبية. وأن كانت (السرقة الأدبية) لم يعترف بها كرذيلة فى كثير من أرجاء العالم. بل أن التمسك بالتراث، لاتجنبه، هو فضيلة لدى أغب رواة القصص، سواء كان ذلك فى الآجام الاسترالية أو فى أسواق الشرق الأدنى.

وثمة نقص فى الادوات المناسبة لدراسة الرواية التقليدية[٦]. علاوة على الحاجة الملحة للمصطلحات الدقيقة. وقد تبدد سدى كم كبير من العمل. بسبب أن الناس كانوا يستخدمون تسمية واحدة للدلالة على أشياء متباينة. فكثير من المتماثلات التى حددوها لم تكن متماثلة فعلاً. ولكن هذا الخطأ فى المقارنة القياسية يمكن أن يوضح، اذا تم عمل تحليل كاف للمادة، فالمصطلحات يمكن ان تحدد وتظهر فوراً ما هو متطابق فعلا أو ما هو بالكاد متشابه، وفى ميدان الثقافة المادية يتحقق كثير من التوضيح عن طريق عمل تعاونى على غرار ما تم من مسح لقطاعات ثقافية عدة[٧].

وبالنسبة للفولكلوريين، فإن أبرز محاولاتهم العلمية، تظهر فى تنسيق المادة وتصنيفها بغرض تحديد خصائصها، وقد حدثت هذه المحاولات نتيجة لجهود الدراسين فى أوروبا الشمالية[٨]. وليس هنا مجال مناقشة النمو التدريجى الذى حدث فى وضع فهارس طرز الحكاية الشعبية، تلك الفهارس التى ساعدت كثيراً فى توضيح تاريخ الروايات ذات الاصول. بل أن الذين اشتغلوا بهذا الطراز من التصنيفات وبخاصة أنتى آرنى Antti Aarne رأوا أيضاً قيمة عمل فهرس للأجزاء الصغرى التى

تتكون منها الحكايات. ولقد أدرك أنتى آرنى أن هذه الأجزاء الصغرى تجد أحياناً نظيراً لها فى أماكن غير متوقعة.

لقد كان الدارسون من جيل بداية القرن العشرين على دراية متزايدة بأهمية روايات بعض الشعوب مثل الافريقيين والهنود الأمريكيين[٩]. ويبدو لى الآن، أن من حسن حظى، أننى قد اهتممت مبكراً بعمل بعض المقارنات بين حكايات الهنود الأمريكيين وحكايات الاوروبيين. فقد تناولت دراساتى فى ذلك الوقت الحكايات الكاملة الواضحة التى نقلها الهنود الأمريكيون من المستوطنين الأوربيين. وحينما حاولت بعد ذلك دراسة الحكايات النظيرة الأقل وضوحاً، واجهتنى صعوبة ترتيب مئات الفقرات الصغيرة التى مررت بها والتى تبدو عادية لدراس الفولكلور الاوروبى. كما تبين لى أن أحداً لم يقم من قبل بجمع عناصر روايات الشعوب من أنحاء العالم جميعاً، وفى مختلف طرز التطور الاجتماعى والصناعى حتى يمكن عمل مقارنات لها. بسبب هذه الحاجة، وتسهيلاً للدراسة. بدأت فى عمل تصنيف للعناصر التى يمكن أن تنضم معاً، وقد كان ذلك جوهر بداية العمل الذى نما وأصبح «فهرس عناصر الأدب الشعبى»[١٠].

وعلى الرغم من أننى المؤلف المذكور اسمه على هذا العمل، الا أنه ما كان أن ينمو بغير التعاون الصادق والمساعدة المخلصة التى قدمها عدد كبير من الفولكلوريين فى أرجاء متعددة من العالم. فقد كان نصحهم، كما كانت أعمالهم أحياناً تفوق كل تقدير، سواء فى مراحل اتمام هذا العمل أو بعد ذلك. فالخطة الاصلية لهذا العمل، كانت مجرد الجمع السهل للموضوعات الممكن الحصول عليها من الهنود الأمريكيين ومن المجموعات الاوروبية الكبيرة. ولكن ولعدة أسباب، نمت خطة العمل وازدادت طموحاً. ومن خلال نصيحة ومعاونة آخرين، سرعان ما تقرر البدء فى محاولة استيفاء «الفهرس» ليمثل على الأقل روايات من كل ارجاء العالم. والواقع أن تغطية العالم كله كانت متعذرة تماماً، خلال حياة فرد واحد، بالطبع. ولكن كانت توجد على الأقل مجموعات تمثل ثقافات متنوعة. وكذلك مجموعات لأساطير شعوب عدة، جمعت من مختلف أرجاء العالم. وفهارس للحكايات الاوروبية، وبعض المجموعات

الكبيرة لحكايات شرقية، وعدد جم من الدراسات عن التقاليد، وخوارق القديسين، ومجموعات للامثولات[١١] والأدب التقليدى فى العصور الوسطى[١٢] - كل ذلك، أخذت منه نماذج وصنفت، وقد ظهر من خلال ممارسة العمل أن بنى[١٣] كثيرة للروايات كانت متشابهة وسهلة المقارنة، ثم تبين عن يقين. أن كثيراً من مثل هذه البنى غير متناسبة مع بعضها. وعلى كل حال، فقد نسقت كلها فى تصنيف عام، ولم يكن من الضرورى عمل توضيحات خاصة فى «الفهرس» نفسه. فمثل هذا التوضيح يمكن أن يكون مهمة دراسات لاحقة وذلك فى مالم يتناوله الفهرس بالتوضيح الكافى.

أما الذين اعترضوا على أن العناصر المتشابهة بل الواضحة، قد وضعت بعضها تلو البعض دون مراعاة علاقاتها الاصولية، فإن هؤلاء لم يدركوا أن «الفهرس» كله، هو محاولة لعمل ترتيب ملموس لمثل هذه العناصر كشكل من أشكال جرد الروايات الموجودة فى العالم، ولعل العنوان المقترح أصلا لهذا العمل كان يسفر بطبيعته عن ذلك أكثر من العنوان الحالى. فقد اقترحت أن يسمى هذا العمل «مواد الأدب الشعبى». ولكن، بإعادة النظر فى هذا العنوان، تبين ان فكرة «الفهرسة للعناصر» لا تتضح تماماً من خلاله.

وإذا افترضنا - هذا الذى اثبتت النتائج، فى رأيى، صحته بوضوح - وهو انه كانت هناك حاجة حقيقية لعمل مثل هذا التصنيف للعناصر، فأى غرض يخدمه هذا الفهرس؟ ولماذا تقرر عمله على اتساع العالم، وجعله لقطاعات ثقافية متعددة؟ هذا القرار كان نتيجة الاعتقاد بأن ممارسة رواية القصص هى واحدة من أكثر أنشطة الانسان شيوعاً فى العالم كله تقريباً، ودراستها يجب ألا تكون بالتجزئة، بل يجب أن تشمل، عاجلاً أم آجلاً، كل أجزاء هذه الروايات جملة واحدة. فمنذ أن صدر «الفهرس» عارضاً أقساماً كبيرة من المادة على مختلف مستويات الثقافة الأدبية، مثل الأدب الايرلندى القديم، والسير الشعبية الايسلندية، ومجموعات الامثولات، ومجموعات نوادر من العصور الوسطى ومجموعات حكايات شعبية هندو أمريكية وأوقيانية. وقصص افريقية وشيريميسية[١٤] وحكايات شفاهية من الهند والصين واليابان - كل ذلك - قد دل على أنه كلما كان استيفاء «الفهرس» كاملاً، كانت قيمته أكبر بالنسبة للمهتمين بذلك[١٥].

على كل حال ليس هذا مجال مناقشة المنهج المستخدم فى «فهرس ـ العنصر» . فالفهرس الذى تم فعلاً لم يوضع على أية اسس فلسفية مطلقاً، بل جاء معتمداً على الخبرة العملية، على اساس من التجربة والخطأ. فالمادة التى بدت منتمية بعضها الى بعض، وضعت معاً، وقد تمت عدة تغييرات قبل اقرار الترتيب النهائى له. كما عدلت الاقتراحات التى اقتبست من نظم المكتبات لتتواءم مع احتياجات «الفهرس» . وقد أمكن تناول عناصر متنوعة الدرجات سواء كانت عامة أو محددة، بوساطة التقسيم الى أبواب واقسام، وأحياناً بعمل أقسام فرعية. وبذلك وجدت الأفكار العامة الكبيرة مكانها وبسهولة فى الفهرس، مما سهل بالتالى تمييزها عن الفقرات المفضلة ومكن من التثبت من صلتها بعضها ببعض أو على الأقل الشك فى صحة هذه الصلة. و «الفهرس» مجرد تطبيق لقواعد التقسيم المعروفة جيداً، أقسام رئيسية وأقسام فرعية، وقد وضع بحيث يمكن التوسع فيه الى أى مدى ممكن دون تحديد، بينما أعدت قائمة ببليوجرافية لكل فقرة، كعامل مساعد حسب ما تقتضى الظروف. وروعى أن تتسع خاتمة الفهرس لكل شىء. فإذا اكتشف جزء جديد لا يمكن إدراجه ضمن «الفهرس» فيمكن أن يضاف فى هذه الخاتمة ويشار اليه إذا ما اكتشف جزء آخر فى العالم.

إذن، ماذا يمكن ان يدرج فى فهرس مثل هذا؟ لقد وجدت أن أصعب سؤال يمكن أن يوجه الى بشأن هذا الفهرس، ربما يكون السؤال الهام ـ ما العنصر؟ وليس لهذا السؤال جواب قصير سهل. اذ توجد فقرات معينة فى الرواية يحرص رواة القصص على استخدامها، وهذه الفقرات هى المادة التى تنسج منها الحكاية. فإذا كان لها فائدة حقيقية فى تكوين الحكايات، فإن نوعيتها لا تؤثر مطلقا فى اعتبارها عناصر تكوين. وفى الواقع، يكون لبعض الأشياء طابع خاص يسبغ عليها اهمية بعينها، تجعل الانسان يذكرها دائما، على غرار التعريف الشائع الذى يحدده الصحافيون للخبر ـ اذا عض كلب انسانا فذلك ليس بخبر، أما إذا عض الإنسان كلباً فذلك هو الخبر ـ فالتجارب اليومية، من النادر تذكرها، إذا لم يمسها شىء غير عادى. فى حين أن عالم ما وراء الطبيعة، مثلاً، يكون عادة بعيداً عن ما هو عادى فى الحياة اليومية، ولذلك يشكل عناصر جيدة للرواية. وبصفة عامة، يمكن القول أن العناصر تتعامل مع أشياء بعينها ـ مع آلهة وأنصاف آلهة، مع أجسام سماوية حينما تكون مواصفاتها غير

تلك المواصفات التى ترد فى علم الفلك، مع أصول الحيوانات وعاداتها، حينما يختلف ذلك عن دروس معاهد علم الحيوان، وتتعامل مع الحيوانات الغريبة وغير العادية التى لا توجد فى الكتب المدرسية لعلم الحيوان، ومع الممنوعات على اختلاف أنواعها، مما لا يذكر عادة فى لوائح القانون، مع موضوعات سحرية، أو تتناول المظاهر المتنوعة للموتى أو المخلوقات العجيبة كالغول وما شابه ذلك، والأناسى المفزعة، وخبطات الحظ، والممارسات الاجتماعية غير العادية، وما شابه ذلك، أو قد يكون العنصر مجرد حدث بسيط من أى نوع، يروى لأنه يتضمن شيئاً فكاهياً، أو لأنه يدهش السمع. وكذلك عناصر أخرى كثيرة لا تزيد عن كونها انعكاسا لعالم المعتقد الذى يشكل خلفية الرواية.

لعمل فهرس مثل هذا لمجموعات عديدة قدر الامكان من الشعوب، لابد من مراعاة عدة اعتبارات، من أهمها، السؤال الملح عن: الى أى مدى يمكن تجزئة هذ المادة؟ فمن الممكن أن نخصص باباً عن الموتى بصفة عامة، ولكن ذلك لن يساعدنا كثيراً، ويمكن أن نقسم ذلك الباب الى مجموعات مئوية، ونخصص قسماً منها للأشباح، ولكن ذلك بدوره لا يفيدنا كثيراً. ومن الممكن أن نوجه اهتمامنا الى نوع معين مثلا من الأشباح، نسميها الأشباح المرئية فى مكان معين، وهذه قد تتعدد أنواعها. وفى هذا القسم يمكن أن ننحث القصة الاوروبية الشائعة عن «الصيد البرى»[١٦]. هذه الخرافة معروفة جيداً فى كل أرجاء أوروبا وفى أجزاء اخرى من العالم. والقائمة البيلوجرافية لهذا العنصر تشغل حوالى الصفحة. وقد قسمنا هذه القصة عن «الصيد البرى» الى تصنيفات فرعية عديدة لأننا وجدنا أن هذه التصنيفات الفرعية غالباً ما توجد فى تراثنا وبذلك يمكن التحقق منها حينما توجد. فمثلاً، قسم كامل من الصيد البرى خصص لتبيان أن القناص البرى دائم التجوال، بسبب إثم اقترفه. ولكن هل فى ذلك تفصيل كاف؟ لقد تبين أن طبيعة الاثم الذى اقترفه القناص يجب أن تحدد، اذا ما كانت قسوة، انتحاراً، قتل الوالدين أو أحدهما أو قتل الأبناء، أو موتاً غير محدد النوعية، أو غير ذلك. لذا نجد أن هذه الفقرة لم تدرج فى هذا الباب فحسب، بل ادرجت أيضاً تحت القسم المئوى، والقسم العشرى، والأحادى، ثم قسمت الى كسر عشرى فى قسيمن. هذا تجزىء واسع الى حد مقبول بالنسبة

للعنصر، ولكنه تقسيم لا يعتبر بحال من الأحوال أكثر أشكال «التجزئ» تغطية. فتقرير الى أي مدى تكون فائدة تقطيع العنصر الى اجزاء أصغر، والى أي مدى يجب عمل ذلك هو من المشاكل القائمة دائما في العمل. ومن الناحية العملية، بالنسبة لي، فأنني لم أتعد أربع نقاط عشرية في التقسيم. وعلى العموم، بقدر ما يكون التحليل أكثر تفصيلاً، يحقق «الفهرس» فائدة أكبر. كما أن من يستخدمون الفهرس يميلون عادة الى أن تكون تحليلاتهم أكثر تفصيلاً مما هو وارد فعلاً في الأصل.

ما الفائدة التي حققها «فهرس العنصر» هذا؟ لقد تمت عمليات مسح واسعة، أشير اليها من قبل، مرتبطة بهذا «الفهرس» نفسه، وقد روجعت هذه الأعمال بدقة لبيان ملاءمتها مع هذا التخطيط. وقد يكون من أهم الأعمال التي تمت حتى الآن «فهرس عناصر الأدب الايرلندي القديم»[١٧] لبيت كروس والعمل الذي أتمه أخيرا بكوبنهاجن د. بوبيرج Dr. Boberg عن مادة السير الشعبية الايسلندية، و «عنصر وطراز الحكايات الشفاهية الهندية» الذي انتهينا من عمله حالياً الدكتور باليس Dr. Balys وأنا و «فهرس الأقاصيص الإيطالية» لروتوندا Rotunda والأمثولات الاسبانية لكيلر Keller و «حكايات خوان دي تيمونيدا» Juan de Timoneda لتشيلدرز Childers. كما اجريت في عدة جامعات سلسلة متصلة من الدراسات عن كتب النوادر التي صدرت في عصر النهضة الاوروبية، وقد اثمرت هذه الدراسات عملا يكلف به طلبة الدراسات العليا. كما انتهى حالياً عمل تحليل دقيق واسع للحكايات الشعبية الانجليزية والأمريكية. وأظن أن هذا التحليل يبين بوضوح العلاقة بين كل من هذين الكيانين الكبيرين من القصص.

كما ان كثيراً من الروايات الصينية فهرست حالياً وكذلك مجموعات يابانية هي موضع الدراسة.

من المحتمل أن لا يكون «فهرس العنصر» هو الحل النهائي لمشكلة فهرسة مختلف أنواع الروايات. فعلى سبيل المثال ثمة موروثات أقطار متنوعة في أوروبا. تخبرنا عن أنواع عديدة من مخلوقات ما وراء الطبيعة. هذه المخلوقات، لا يمكن بالفعل عمل مقارنة قياسية لها. والسؤال القائم الآن. هو عن انسب وسيلة لتنظيم هذه المادة. هذه

المشكلة هى موضع البحث فى جامعة أوسلو حالياً وقد نوقش هذا الموضوع الى حد ما فى المؤتمر الدولى للفولكلور عام ١٩٥٠[١٩]. وقد وضح منذ أمد بعيد، أن «الفهرس» يجب أن يراجع فى أسرع وقت. وتجرى الآن محاولة جادة لتغطية عناصر الروايات فى العالم بطريقة أدق وأكثر مما كان ممكناً فى الطبعة الاولى. ففى خلال السبعة عشر عاما[٢٠] منذ ان ظهر هذا العمل، تفضل عدد كبير من الطلبة والدارسين والباحثين من أرجاء متنوعة فى العالم بارسال دراساتهم الى، لذلك سوف تظهر الطبعة الثانية المراجعة من «فهرس العنصر» وقد زيدت بسهولة الى ضعف حجم الطبعة الاولى. ويبدو لى أن من الممكن إعداد مخطوطة هذا العمل للطبع خلال السنتين القادمتين.

أننى أرجو أن يجعل «فهرس العنصر» هذا، وخاصة الطبعة المراجعة، تداول شتى مواد الروايات فى كل أجزاء العالم أيسر مما قبل، وأن يساعد الدارسين على تجنب بعض العثرات التى تحدث نتيجة عدم أدراك الصلة بين ما هو متداول بين أيديهم وما قد يكون فى مكان آخر.

وكمنهج فى الفولكلور، فإن فهرسة العناصر هى مجرد عمل أولى لأبحاث تجرى فيما بعد، والفهرس نفسه لا يعد بحثاً فى حد ذاته، اذ أننا لا ندرس أى عنصر من العناصر المدرجة فى الفهرس. فدور الفهرس بالنسبة للبحث الفولكلورى بمثابة القاموس بالنسبة للأديب، أو الخريطة للمستكشف الذى يحتاج إليها للمحافظة على خط سيره.

* * *

تعقيب:

منذ أن صدر فهرس عناصر الأدب الشعبى لتومسون وفهرس طرز الحكايات الشعبية لآرنى مع الزيادة والتوسع لتومسون، بذلت محاولات عديدة فى كثير من بلدان العالم وأوروبا بخاصة لتطبيق هذا التصنيف أو ذاك أو كليهما معاً بالنسبة للمجموعات الكبيرة من الروايات الشعبية والتقليدية الموجودة فى أرشيفات هيئات الفولكلور والمعاهد المعنية بهذه الدراسات. كما ظهرت محاولات جادة فى بعض

مراكز البحث الفولكلورى فى المجتمع العربى لاقتباس أسلوب هذا التصنيف فى تصنيف المادة الأدبية الشعبية المجموعة ميدانياً والتى تضمها هذه المراكز.

وقد واجه الدارسون الاوروبيون وكذلك الباحثون العرب صعوبات متنوعة فى استخدام هذا الاسلوب من التصنيف، وذلك من حيث:

أولا: ضرورة توافر مجموعات وافية من المادة الأدبية الشعبية وبخاصة الحكايات، حتى يمكن استخلاص العناصر المكونة لها..

ثانياً: تحديد نوعية هذه الحكايات وتبويبها فى أقسام رئيسية كبيرة ثم تقسيم هذه الأقسام الرئيسية الى أقسام فرعية وتقسيم هذه الأقسام الفرعية الى مجموعات محدودة ثم تقسيم هذه المجموعات الى عناصر مفروزة.

وهذا بالتالى يحتاج الى تحديد الشكل العام للحكاية الشعبية وأساليب جمع المادة الشفاهية وتبويبها بجانب ما هو مدون ومطبوع من حكايات ضمن كتب التراث العربى التقليدى أو فى طبعات شعبية متعددة قديمة ومحدثة متشابهة أو متغايرة فى كثير من البلدان العربية.

وفى السنوات العشر الأخيرة، ظهر اهتمام واضح بنشر المجموعات التى توافرت فى بعض الهيئات المختصة بالفولكلور، ومراكز البحث الفولكلورى فى مختلف دول العالم مع العمل على اصدار التصنيفات والفهارس التى تمت فى بعض هذه الدول طبقاً لاسلوب «آرنى - تومسون» فى تصنيف طرز الحكايات الشعبية. وذلك كخطوة أساسية فى توحيد نظم فهرسة هذه الحكايات فى كل بلدان العالم، حتى يسهل تحليل عناصرها فى دراسات مقارنة.

والواقع ان تصنيف طرز الحكايات الشعبية، الذى ينسب لآرنى وتومسون، من حيث أن الأول له فضل الريادة العلمية لهذا النمط من التصنيفات، وللثانى فضل الزيادة والتوسع فى استخدامات هذا التصنيف. وتصنيف «الطراز» بالتالى أيسر استخداماً واكثر انتشاراً من تصنيف فهرس «العنصر». وذلك من حيث انه لا يغفل الشكل العام - الى حد ما للحكاية - كما لا يعمد فى تقسيماته الأساسية الى الأجزاء الصغيرة بل يعتمد على تقسيمات كبيرة لأنواع الحكايات الشعبية، ثم يتدرج فى

تحديد طراز هذه الأنواع، ثم يقسم الطراز الى مجموعات أصغر هى أنماط هذا الطراز ثم تقسم هذه الأنماط الى العناصر التى يتضمنها كل نمط. فتصنيف طرز الحكايات الشعبية يرتبط أساساً بالموضوعات الأساسية والرئيسية التى تتكون منها الحكايات. كما أنه فى الوقت نفسه يتضمن العناصر المكونة لطرز الحكايات الشعبية وأنماطها. وهذه العناصر التى يتضمنها كل نمط من الحكايات مشار اليها فى تصنيف الطراز تبعا لأرقام تصنيفها فى فهرس العنصر. حتى يسهل الرجوع الى مثيلاتها فى أرجاء مختلفة من العالم ومقارنتها. وهذا دون شك يساعد فى عمل تحليلات توسيعة دقيقة مع معرفة مجالات انتشار كل عنصر ووجوده فى طرز مختلفة.

وهذا ما سوف أتحدث عنه فيما بعد بتفصيل أكبر. وفى هذا التعقيب سأكتفى بتقديم نموذج واحد لموضوع رئيسى من موضوعات تصنيف «الطراز» ومقارنة ذلك بالنسبة «لفهرس العنصر». هذا الموضوع هو موضوع «الحيوانات» الذى يختص به القسم الأول من تصنيف «الطراز» والقسم الثانى من تصنيف «فهرس العنصر» ويرمز له فى هذا التصنيف بالحرف «B». فالأقسام الرئيسية فى فهرس تومسون لعناصر الأدب الشعبى مرتبة تبعاً لترتيب حروف الأبجدية اللاتينية من حرف A الى حرف Z. وكل قسم من هذه الأقسام مقسم بالتالى الى مجموعات ذات أرقام مسلسلة. كل مجموعة لها أرقامها التى تبدأ من صفر. فإذا ذكر رقم عنصر ما وأمامه حرف من حروف الأبجدية دل ذلك على نوع المجموعة التى ينتمى اليها هذا العنصر. وبالرجوع الى الفهرس يستدل على موضوع هذا العنصر، فمثلا العنصر الذى سبقت الاشارة اليه عن الصيد البرى هو رقم E٥٠١ من الفهرس و E هو رمز المجموعة الخاصة بعناصر روايات «الموتى». فإذا صادفنا مثلا العنصر زقم A٥٠١ كان ذلك من المجموعة A وهى الخاصة بمجموعة العناصر «الاسطورية» فى ترتيب الفهرس. أو العنصر ٥٠١ B كان هذا العنصر من المجموعة B الخاصة «بالحيوانات».

أما تصنيف طرز الحكايات الشعبية[٢١] (طبعة ١٩٦٤ هلسنكى) فينقسم الى خمسة أقسام رئيسية، وكل قسم من هذه الأقسام ينقسم الى مجموعات وبعض المجموعات تتفرع الى مجموعات فرعية. وكل التصنيف يحمل أرقاماً مسلسلة من ١ - ٢٤٩٩. أى

أن كل المجموعات تندرج ضمن هذه الأرقام (١ ـ ٢٤٩٩) وهو يغاير بذلك فهرس العنصر الذى تختص فيه كل مجموعة بأرقام خاصة تبدأ من (صفر ـ) .

وفى فهرس الطراز يختص كل قسم منه بمجموعة من الأرقام المتتالية فى الفهرس. فمثلا القسم الأول الخاص بطرز حكايات الحيوانات الذى نتناوله فى هذا الحديث، يختص بالأرقام من ١ ـ ٢٩٩ يليه بعد ذلك القسم الثانى الخاص بالحكايات العادية من ٣٠٠ ـ ١١٩٩ ثم القسم الثالث عن حكايات النكت والنوادر من ١٢٠٠ ـ ١٩٩٩ ثم القسم الرابع من ٢٠٠٠ ـ ٢٣٩٩ القصص التركيبية والقسم الخامس والأخير فى فهرس الطراز من ٢٤٠٠ ـ ٢٤٩٩ عن الحكايات غير المبوبة فى الفهرس وهو بمثابة الخاتمة المفتوحة للفهرس يضاف اليها ما قد يكتشف من طرز الحكايات الشعبية ولا يجد له مكاناً فى ما سبق.

والقسم الأول من هذه الأقسام (١ ـ ٢٩٩) مقسم بالتالى الى سبعة أقسام فرعية تختص بالموضوعات الآتية

من	١	الى	٩٩	عن الحيوانات المفترسة.
من	١٠٠	الى	١٤٩	عن الحيوانات المفترسة والحيوانات
من	١٥٠	الى	١٩٩	الأليفة.
من	٢٠٠	الى	٢١٩	عن الانسان والحيوانات المفترسة.
من	٢٢٠	الى	٢٤٩	عن الحيوانات الأليفة.
من	٢٥٠	الى	٢٧٤	عن الطيور.
من	٢٧٥	الى	٢٩٩	عن الأسماك.

* * *

فى حين أن فهرس عناصر الأدب الشعبى [٣٢] يختص القسم B منه بعناصر الروايات التى موضوعاتها الحيوانات، ويتضمن هذا القسم ست مجموعات تندرج فى الأرقام المسلسلة من صفر الى ٧٩٩ وكل مجموعة تتضمن العناصر الآتية

من	٠	الى	٩٩	الحيوانات الاسطورية.
من	١٠٠	الى	١٩٩	الحيوانات السحرية.
من	٢٠٠	الى	٢٩٩	الحيوانات التى لها قدرات انسانية.
من	٣٠٠	الى	٥٩٩	الحيوانات الصديقة.
من	٦٠٠	الى	٦٩٩	زواج انسان بحيوان.
من	٧٠٠	الى	٧٩٩	الحيوانات التى لها قدرات خيالية.

وخاتمة كل قسم من أقسام الفهرس مفتوحة لاضافة ما قد يكتشف من عناصر جديدة لا يوجد لها نظير أو مكان فى الفهرس.

وفى «فهرس العنصر» قد تزيد عناصر بعض المجموعات عن الألفين، فمثلاً القسم الخاص بالسحر والذى يرمز له بالحرف D ، ينقسم الى أربع مجموعات تشتمل على العناصر من ٠ ـ ٢١٩٩.

كما أن فى فهرس الطراز[٢٣] بعض المجموعات التى قد تنقسم أيضاً الى مجموعات فرعية، فمثلاً المجموعة الأولى من القسم الأول (١ ـ ٩٩) تنقسم الى مجموعتين فرعيتين، الاولى من ١ ـ ٦٩ وهى خاصة بطرز الحكايات التى تدور حول الحيوان الماهر، (الثعلب أو ابن آوى مثلاً)، والمجموعة الثانية من ٧٠ ـ ٩٩ عن حيوانات أخرى مفترسة غير الثعلب. وكل نمط من هذه الأنماط فى طراز الحيوانات يختص «بموضوع محدد» وقد ينقسم بالتالى الى أقسام «أكثر» تحديداً. فمثلاً النمط (١) من طراز حكايات الحيوان الخاص بالحيوانات المفترسة والذى يقع ضمن المجموعة (١ ـ ٦٩) عن الحيوان الماهر نجد أول نموذج من هذا النمط وهو رقم (١) فى تصنيف الطراز يحتوى على متغيرين هما ١أ، اب وقد ينقسم الى أكثر من ذلك إلى أربعة متغيرات مثل النموذج ٢ اذ يتفرع الى أربعة متغيرات ٢أ، ٢ب و٢ جـ، ٢ د، مع ملاحظة أن تومسون لا يقسم موضوعاته الى أكثر من ٤ أفرع فى التقسيم الأصغر.

ويبحث النمط (١) من طراز حكايات الحيوانات، وهو الذى يندرج تحت عنوان «سرقة السمك» ويدور حول أن «الثعلب يتظاهر بالموت، يحمله انسان ويلقى به فى عربته الموجود بها السمك[٢٤]، يلقى الثعلب بالسمك خارج العربة. ثم يقفز الثعلب من العربة ويجمع السمك. الذئب (أو حيوان آخر غير ماكر) يقلد الثعلب فيقبض عليه».

هذا النمط من طراز حكايات الحيوانات المفترسة يتكون من عناصر أساسية. هذه العناصر هى التى تكون بنية الحكاية. وهى:

١ - «سارق يتصنع الموت ويسرق». هذا العنصر يندرج فى فهرس العناصر تحت رقم ٣٤١ فى المجموعة K وليس فى المجموعة B الخاصة بالحيوانات. وحرف K يرمز الى القسم الخاص بالعناصر الخاصة بالمخاتلة أو الخداع. والمجموعة ٣٩٩ - ٤٩٩ من القسم K خاصة بالسرقة والخداع.

٢ - «رمى السمك من العربة» ذلك العمل الذى يقوم به المخادع، يندرج فى فهرس العناصر تحت رقم ١ و ٣٧١ K .

٣ - تقليد «الغبى أو الغر للذكى أو الماكر فى السرقة والقبض عليه يندرج فى فهرس العناصر تحت رقم ١٠٢١ K وهو ضمن المجموعة من ١٠٠٠ - ١١٩٩ K الخاصة بالخداع الذى يضر بصاحبه.

من ذلك يتبين أن أى من طرز الحكايات الشعبية ينقسم الى (طرز فرعية) أنماط، والأنماط تنقسم الى عناصر. وهذه العناصر هى التى تكون نمط الحكاية وبالتالى طرازها.

لذلك كانت أى دراسة منهجية للحكايات الشعبية العربية لابد وأن تهتم بدراسة الشكل العام للحكايات وتحليل هذه الحكايات الى موضوعاتها العامة، ثم إلى موضوعاتها الأكثر تحديداً، ثم إلى موضوعاتها الرئيسية التى تتكون منها.

مثل هذا العمل، يحتاج بالطبع، الى مجموعات وافية من طرز الحكايات الشعبية من مختلف قطاعات المجتمع العربى الكبير وموثوق من صحتها العلمية كمادة من المأثورات الشعبية. وتبويب هذه الحكايات واستخلاص العناصر المكونة لها وتنسيقها يساعد على عمل تحليلات علمية تبعاً لمدارس الفولكلور المختلفة ودراستها دراسة

مقارنة سواء مع بعضها البعض داخل قطاعات المجتمع العربي أو مع نظيرها في قطاعات أخرى من العالم. فالموقع الجغرافي للوطن العربي الكبير الذي يمتد من الخليج الى المحيط متلاحماً مع قارات افريقيا وآسيا وأوروبا وكذلك الامتداد التاريخي للوطن العربي ودوره البارز في الحضارات الانسانية المختلفة وتلاقي الثقافة العربية على مر العصور بثقافات هذه القارات(٢٥) والحضارات، على تنوع طرز وأنماط هذه الثقافات من أبسط طرز الثقافة البدائية في المجتمعات الافريقية مثلا الى اعقد هذه الطرز في الحضارات الحديثة، وكذلك قيام الحضارة والثقافة العربية بدور كبير في صنع الحضارة الانسانية، وحفظها في فترات وحقب عديدة من التاريخ الانساني، ذلك كله كون طابعاً خاصاً لمكونات الثقافة الشعبية العربية سواء في التراث أو المأثورات.

وإذا كان لم يتم بعد حتى الآن وضع دراسات وافية للمأثورات الشعبية العربية بالشكل العلمي المتكامل فإن ذلك لا يعنى أن التراث العربي لم يحفل بهذا النوع من الدراسات، فكتب التراث حفية وغنية بموضوعات من الثقافة الشعبية التي تندرج فعلاً ضمن مباحث علم المأثورات الشعبية. وهذا بالطبع موضوع حديث آخر..

«وفي كثير من أقطار شمال شرق أوروبا والشرق الأدنى، لم يتم اليوم عمل دراسات منهجية للحكايات الشعبية، بل أن قطاعات كبيرة من المجتمعات لم تدرس اطلاقاً، وعلى سبيل المثال، الجزيرة العربية والعراق، وايران، وأن كان تم خلال العشرين سنة الماضية عمل الكثير من أجل أمكانية الحصول على روايات شفاهية من بلدان عديدة، سواء في الشمال أو في الشرق»(٢٦).

والواقع أنه في كثير من البلاد العربية - تبذل حالياً جهود علمية عديدة فردية كانت أو رسمية - في جمع الحكايات الشعبية العربية مع العمل على وضع اسلوب موحد في جمع ودراسة مواد المأثورات الشعبية بطريقة منهجية تتفق مع الأساليب المحدثة. ففي الاردن تقوم عمليات جمع منسقة للحكايات الشعبية وخاصة الحكايات الفلسطينية(٢٧)، وفي سوريا تم حصر بعض أنماط الحكايات الشعبية، وفي العراق جهود مستمرة في هذا الميدان، وفي الكويت ومصر جهود علمية لتصنيف الحكايات الشعبية، وفي ليبيا وتونس محاولات علمية كذلك(٢٨)، وفي جميع أقطار الوطن

العربى جهود مختلفة لجمع وتسجيل مختلف أنماط الحكايات الشعبية العربية بجانب ما صدر فعلاً من دراسات أو مجموعات لها.

كما أن مشكلة جمع مواد المأثورات الشعبية العربية التى هى أساس أى دراسة علمية لهذه المأثورات ومن صلب أى عمليات منهجية فى تبويب وتصنيف هذه المواد، هذه المشكلة، موضع اهتمام كبير من الدارسين العرب(٢٩). وذلك بهدف أن يتحقق توافر مادة علمية موثوق بصحتها واسلوب جمعها من المناطق المختلفة والقطاعات المتنوعة فى المجتمع العربى. مادة علمية يعتمد عليها فى الدراسات التى تتناول المأثورات الشعبية العربية، لكى تتجه الدراسات الى مباحث واقعية تتناول مواد المأثورات نفسها بدل أن تتناول تاريخ دراسات هذه المأثورات ونظريات بحثها إذ يتوقف جمع الدراسات المتعلقة بالمأثورات الشعبية على اساس صحة المادة المجموعة ميدانيا وعلى التقسيم الصحيح لهذه المواد وفرز عناصرها التى تتكون منها. وفى مجال الحكايات الشعبية يحتاج التقسيم الصحيح لهذه المادة الى مراجع جيدة تعالج الفن الروائى فى التراث الأدبى المدون والمأثورات الشفاهية، ونشر ما لم ينشر من مواد الأدب الشعبى الروائى وخاصة المجموعات المسجلة أو المدونة فى مراكز الفنون الشعبية العربية أو لدى هيئات أو افراد.

ومن الصعوبات التى تظهر غالباً فى دراسة بنية الحكايات الشعبية وتحديد طرازها ومكوناتها الأساسية، تشابه الموضوعات التى تتناولها بعض الحكايات الشعبية أحياناً، وتشابه وتماثل بعض العناصر فى حكايات متنوعة، وتكرار بعض العناصر أو تداخلها مع عناصر اخرى فى موضوعات متغايرة أحياناً أخرى.

وكذلك ظهور عناصر جديدة أو متغيرة بين العناصر الأصلية المكونة لطراز الحكايات ونمطها.

هذه العناصر يمكن أن نسميها عناصر ربط أو وصل، لأنها تكون صلة بين ربط عناصر أساسية فى الحكاية لتساعد فى تكوين الشكل العام للحكاية. مع مراعاة، أن بعض رواة القصص (الحكائين) يميلون الى الاطناب فى بعض الفقرات واعطاء مقدمات طويلة لاثارة ذهن السامع وجذب انتباهه. هذه المقدمات قد تتداخل أحياناً مع عناصر الربط(٣٠).

ووجود عناصر الربط هذه لا يؤثر فى طبيعة الحكاية أو شكلها العام، بل بسببها تظهر حكايات جديدة تنشأ من حكايات سابقة مع اضافة بعض المتغيرات. أحياناً من صنع أو ابداع الراوى - كما أنها تساعد على ادخال عناصر جديدة، بل بسببها تتداخل بعض العناصر المتغايرة Variants دون أن تفقد العناصر الأصلية Versions مكانها فى بنية الحكاية وأن تغير الشكل العام للحكاية.

فمثلا من حكايتين نرمز لهما بالتكوين (اب جـ)، (د ب ن) يمكن أن توجد حكاية جديدة نرمز لها بالتكوين (م ب ن)، لأن موقفين مختلفين أو عنصرين أساسيين ربط بينهما عنصر مشترك هو (ب) وهو هنا بالفعل عنصر ربط مع أنه فى احدى الحكايتين عنصر أساسى، كما أن العنصر (م) هو عنصر جديد متغير عن العنصر (د) فى الحكاية (د ب ن). والعنصران (ب ن) أساسيان فى تكوين كل من الحكاية (د ب ن)، (م ب ن). فالحكايات ذات التكوين المركب - التى يشترك فى تكوينها أكثر من عنصر من أكثر من طراز أو نمط - هى حدث طبيعى لا من حيث انتقال عنصر من حكاية الى حكاية فى نفس حكايات جماعة بشرية معينة. أو بهجرة نصوص كاملة من الحكايات أو بعض عناصرها من مكان الى مكان خارج الجماعة البشرية. ففى الحكاية ذات التكوين المركب يلاحظ انتقال بعض العناصر غالباً، وفى الحكايات ذات التكوين البسيط أو المحدود قد تنتقل الحكاية كلها. وعلى سبيل المثال، حكاية ذات تكوين مركب نرمز لها بالتكوين (أ ب ج) فإن العنصرين (ا ب) يمكن أن يكونا حكاية مستقلة من عنصرين متحدين أو «متفاعلين» فى وحدة واحدة. كما يمكن أن يكون الحدث أو العنصر (جـ) اقصوصة مستقلة مع مراعاة أن يكون كل عنصر ليس بالضرورة حدثاً. كما يمكن أن يكون (أ) اقصوصة مستقلة و (ب جـ) قصة أخرى.

والتجربة الفولكلورية فى دراسة الحكايات الشعبية بخاصة تشير الى أن مشكلة انتقال عناصر من حكاية الى اخرى وهجرة عناصر من ثقافة الى ثقافة وظهور عناصر مولدة جديدة ومتغيرات نتيجة للتبادل أو «التداخل أو الالتحام أو الاحتكاك أو الصراع بين الثقافات»، هذه المسألة هى جزء من مشاكل دراسة الثقافة الشعبية بعامة. فالحكايات كأى عنصر من عناصر الثقافة العقلية للمجتمعات تحدث فيها ثغرات سواء بالاضافة أو الحذف أو توليد عناصر جديدة، تبعاً لتغير المناخ الثقافى عبر الأجيال أو

فى جيل واحد تبعاً لتغير طرز الحياة التى يعايشها هذا الجيل نتيجة طفرات اجتماعية أو تحولات فى شكل وامكانات البيئة، سواء أكانت طبيعية أم اقتصادية أم.. الخ فقد تظهر عناصر جديدة تحمل خصائص وموضوعات من مستحدثات المدنية والتطور الصناعى والعلمى التطبيقى مما يمس بشكل مباشر وغير عادى حياة الانسان اليومية.. ففى بعض المجتمعات الاوروبية والأمريكية مثلا ظهرت عناصر فى المرويات الشفاهية الشعبية تدور حول الانسان الآلى والآلات الكهربية الحاسبة، والعقول الإلكترونية والآلات التى تسير آلات أخرى تسييراً ذاتيا مما يصطلح عليه الأتمتة Automation(٣١) . كما ظهر فى بعض المجتمعات العربية نوع من الحكايات الشعبية وخاصة النوادر التى تدور حول استخدام الأدوات الصناعية الحديثة والآلات الكهربية التى شاع استخدامها فى الحياة اليومية للإنسان. هذه النوادر القصصية منها ما هو متغيرات لنصوص أصلية ومنها ما هو ابداع حديث. وبعض الدارسين الفلولكلوريين المحدثين يرون «أن هذه الابداعات المحدثة - رغم عدم ارتباطها بالتراث الشعبى - نتيجة هذه الظروف، هو ابداع ابن لحظته، وليس من التراث، أما اذا كان له صلة بالتراث فإن هذه الموروثات خضعت لعملية تبديل وتغيير لتتوافق مع الظروف»(٣٢) .

فالفولكلور كأى نتاج ثقافى للإنسان، يخضع لعملية التغيير والتعديل والتجديد، مثله فى ذلك مثل أى طراز من طرز الثقافة الشعبية(٣٣) . فطرز الثقافة الشعبية التقليدية، تظهر فيها بفعل عمليات التحول والتغير الاجتماعى والاقتصادى، والاحتكاك الثقافى وكذلك نتيجة المؤثرات التى تحدث فى البيئة الطبيعية وتغيرها، تظهر بفعل ذلك وغيره من عوامل التغيير، أنماط وطرز جديدة.

ودراسة العناصر المكونة لأنماط وطرز الثقافة فى شتى مجالات أو فروع الثقافة من مادية، وعقلية، أو روحية، بالاضافة الى النظم الاجتماعية، واللغة، التى تعتبر مبحثا خاصاً من مباحث الثقافة، مبحث قائم بذاته مثل النظم الاجتماعية فى دراسة الثقافة فى أى مجتمع وفى كل المجتمعات.

هذه المجالات المتسعة فى دراسات «الثقافة» بمعناها الكبير، تحتاج الى ملاحظة ورصد التغيرات الحادثة فى العناصر المكونة الأنماط هذه «الثقافة» وخاصة تداخل

هذه العناصر فى أنماط وطرز متنوعة سواء كان ذلك فى شكل الابداع الثقافى أو فى الغرض منه، وفى مختلف أنواع ومظاهر الابداع الشعبى Folk-Creation.

فالإنتاج (Production theory) أو الإبداع الثقافى الشعبى يسير عادة فى اتجاه واحد، وفى معظم الأحوال، مع الغرض الذى يحققه هذا الابداع. فكل نتاج ثقافى شعبى لابد وأن يكون له وظيفة بالضرورة فى المجتمع الانسانى الذى أنتجه. وتتداخل هذه الوظيفة أو هذا الغرض من انتاجه مع عناصر اخرى من مجالات ثقافية اخرى. فقد يكون النمط الأساسى لهذا النتاج الثقافى نمطاً من أنماط طرز الثقافة المادية (اقامة بناء، صنع سفينة ... الخ). هذا النمط من طرز الثقافة المادية لا يتحقق بالفعل الا بوجود عناصر اخرى من أنماط ثقافية أخرى من طرز الثقافة العقلية أو الثقافة الروحية، أو من كليهما معاً. ولكى يتحقق بالفعل وجود هذا النمط من طرز الثقافة المادية، تشارك فى بنيته الثقافية عناصر مساعدة غير مادية من الثقافة، اذ تتداخل عناصر تعاونية من النظم الاجتماعية والاتجاهات الذاتية للانسان واللغة فى هذا النمط من الثقافة المادية (اقامة بناء... إلخ...).

لذلك حينما ننظر للأنماط الثقافية نظرة فاحصة، لتحليل عناصرها، نجد أن من الضرورى ملاحظة دور هذه العناصر فى بنية الموضوع موضع الدراسة أو بنية المادة، مادة البحث. وذلك بهدف تجنب بعض الخطأ أو الخلط فى تحديد «الطراز الثقافى» والأنماط التى تندرج تحت هذا الطراز، والعناصر المكونة لكل نمط من تلك الأنماط سواء كان ذلك من حيث «التركيب» أو «البناء» أو «التكوين» Structure أو من حيث الوظيفة Function أو من حيث التفسير والتقييم للبناء الفكرى Idealogy وإذا افترضنا مثلاً، وجود طراز ثقافى مادى يتكون من أنماط ثقافية (أ ب جـ) فالنمط (أ) قد يتكون من وحدات أصغر (أ١، ب١، جـ١) وقد يظهر من تحليل هذه الوحدات أن الوحدة (ج١) هى «عنصر» مركب أصلا من عنصرين مختلفين أحدهما مادى (د) والثانى اجتماعى (هـ). وبفحص العنصر (هـ) قد يتبين أنه يتكون من عنصرين متداخلين هما (هـ١، و) فهو نتيجة تفاعل بعضهما ببعض. والعنص (هـ ١) هو أصلا عنصر اجتماعى (من النظم الاجتماعية) والعنصر (و) هو عنصر من الاتجاهات الذاتية للإنسان. من ذلك يتبين لنا غالباً، أن هذا الطراز الثقافى من طرز

الثقافة المادية يتركب من عناصر ثقافية مادية محضة وكذلك من عناصر ثقافية عقلية واجتماعية، والاتجاهات الذاتية للإنسان من الثقافة الروحية للإنسان، من ممارسات طقوسية أو تقديم قربان خلال إقامة البناء مثلاً، أو اختيار وقت معين للبدء في العمل (ظهور نجم معين في السماء مثلاً أو مرور طير محدد نوعه) . وكذلك وجود تمتمات تقال، ومصطلحات من اللغة تساعد في تكوين هذا الطراز[٣٤] .

من ذلك يمكن أن نستدل الى حد ما، ان في الامكان تصنيف طرز الابداع الشعبي في شتى فروع علم المأثورات الشعبية مسترشدين في ذلك بالتصنيف المستخدم في الأدب الشعبي بعامة والحكايات الشعبية بخاصة، فليست مواد الأدب الشعبي أيسر في التصنيف من غيرها، بل أن مواد الابداع المادي (الفنون التشكيلية والتطبيقية) أكثر المواد الثقافية ملاءمة في التصنيف. في حين أن فنون الموسيقى والغناء والرقص أصعبها لتداخل عناصر من الرقص مع عناصر من الغناء مع عناصر من الموسيقى في آن واحد. مثلها في ذلك مثل كثير من المأثورات الشعبية التي ترتبط بعضها ببعض كابداع شعبي وتؤدي أو تمارس مع بعضها البعض في مناسبة واحدة. فالابداع الشعبي بصفة عامة هو تعبير عن حالة انسانية يعبر عنها الإنسان بمظاهر متنوعة من التعبير.

لكن ورغم ما يبدو من صعوبات في تصنيف هذه الطرز المختلفة، في المأثورات الشعبية، فإن فرز وتحديد العناصر المكونة لهذه الطرز هو «أساس» أية دراسة منهجية لمواد الابداع الشعبي والمأثورات الشعبية. ولقد أمكن في بعض البلدان الأوربية التي تيسر لها عدد وافر من الباحثين الفولكلوريين وجامعي مواد المأثورات الشعبية، أعداد أطالس فولكلورية لبعض طرز الثقافة الشعبية وأنماطها. وقد حددت هذه الأطالس بشكل مباشر وبرؤية واضحة أيضاً العناصر المكونة للأنماط المختلفة في طراز ما من طرز الثقافة. ومن هذه الأطالس ما صدر في المانيا وسويسرا وبولندا[٣٥] .

وحسب تصوري، أجد أن أهم مشكلة تواجه الدارسين العرب فعلاً، هي عدم توافر المادة ـ رغم غزارتها ـ المجموعة ميدانياً والممكن تبادلها بين الدارسين حتى يتيسر استخلاص العناصر المكونة لها ومعرفة أصولها المثبتة ومتغيراتها في مختلف أقطار الوطن العربي على اتساع المكان وامتداد الزمان.

والحكايات الشعبية تعتبر من أهم مصادر وطرز المأثورات الشعبية العربية وتحمل عناصرها الكثير من جوانب التاريخ الشفاهي والتراث الفكرى للأمة العربية. ذلك التراث الذى حفظت كماً كبيراً منه المخطوطات والكتب وما زال كم غير قليل منه مخزوناً فى ذاكرة الناس وخاصة المسنين منهم، يتناقلونه شفاهة عبر الأجيال. كما تعبر الحكايات الشعبية عن كثير من المقولات الفكرية والاجتماعية، الكامنة والشائعة.

واذا كانت المأثورات الشعبية هى نتاج جماعى تشترك الأجيال فى صنعه والمحافظة عليه، فان دراسة هذه المأثورات - الجانب المكمل لتراثنا الحضارى الإنسانى - تحتاج بالتالى الى جهود جماعية واعية تقوم بمسئولية الكشف عن خصائص هذا التراث بفكر عربى ومنهج علمي.

* * *

الهوامش:

* Stith Thompson. Narrative Motif Analysis as a Folkklore Method. FF Communications No. 161. Helsinki 1955

يعتبر تومسون (١٨٨٥) العالم الامريكى المعاصر، أحد كبار علماء الفولكلور الذين عملوا على تزصيل مناهج البحث الفولكلورى. وواحدا من العلماء البارزين المتخصصين فى دراسة الحكايات الشعبية. فقد صرف معظم - ان لم يكن كل - جهوده العلمية فى دراسة الحكايات الشعبية ووضع التصنيفات العلمية لها. ويعتبر عمله الكبير «فهرس عناصر الأدب الشعبى Motif Index of Folk Literature» من أهم الأعمال التى اختص بها علم الفولكلور - من حيث فهرسة عناصر المادة موضوع الدراسة - دون غيره من العلوم الانسانية. كما أن عمله فى تصنيف «طرز الحكايات الشعبية» يعتبر من أهم الأعمال التى ساعدت على تيسير وتسهيل أساليب البحث العلمى فى تحليل الحكاية الشعبية. وان كان يرجع فضل الريادة العلمية فى هذا النمط خاصة من العمل المنهجى للعالم الفنلندى أنتى آرنى Antti Aarne (١٨٦٧ - ١٩٢٥) الذى نشر أول تصنيف لطراز الحكايات الشعبية عام ١٩١٠ (FFC. N:o 3.).

ولقد اخترت مقال تومسون «تحليل عناصر الرواية كمنهج فولكلورى» الذى نشره قبيل اصدار الطبعة الثانية من «فهرس الأدب الشعبى» نظرا لما يثيره من تساؤلات حول هذا النمط فهرسة عناصر الحكايات الشعبية، وهى تساؤلات لا تزال موضع بحث بعض الدارسين العرب الذين يرون ضرورة الانفاق على اسلوب موحد فى جمع مواد المأثورات الشعبية وتصنيفها.

وفى هذا المقال سيلحظ القارىء بعض المشاكل التى تواجه عمليات التصنيف هذه، والتعليقات الهامشية التى أضفتها بأمل توضيح بعض النقاط فى المقال. فالمقال الاصلى لا توجد به أية تعليقات أو اشارات هامشية. كما أردفت الترجمة بتعقيب أردت به اعطاء بعض المقارنة بالنسبة لتصنيف «الطراز Type» وتصنيف العنصر (Motif).

(١) «توجد صلة وطيدة بين علم الفولكلور وعلم الانثولوجى وليس فى الامكان فصلهما عن بعض بحدود مانعة، فالفولكلورى وخاصة فى أوربا وأمريكا الجنوبية، يهتم بين حين وآخر بالنظم الاجتماعية التقليدية، والثقافة المادية لأى مجتمع يدرسه. والانثولوجى سواء كان يدرس جماعة من الناس فى وسط افريقيا أو فى وسط أوربا، يجد نفسه أحياناً عاجزاً عن أداء عمله على أكمل وجه دون معرفة أغان، وقصص، ورقصات، ومعتقدات، وممارسات سحرية من الجماعة التى يدرسها.

و «رغم أن جهود الفولكلوريين تشارك جهود الانثولوجيين، فى وضع الحلول المناسبة للمشاكل التى تواجه الدارسين، غير أن جهود الفولكلوريين ظلت مجهولة، اذ كانت هذه المشكلة ملقاة عادة على عاتق الدراسات الانثروبولوجية. وهكذا ظل العمل القيم الواضح للفولكلوريين، هو امكان تنظيم الأرشيفات وعمليات الجمع المنسقة، وتحليل مواد المرويات الشفاهية ووضع مناهج بحث الحكايات الشعبى».

S. Thompson. Advances In Folklore Studies, in : "Anthropology Today. An Encyclopedic Inventory". The University Of Chicago Press. Chicago 1953. p. 587. p.595.

سبق أن نشرت ترجمة لهذا المقال بمجلة «المجلة» العدد ٩٣ السنة الثامنة، القاهرة سبتمبر ١٩٦٤.

(٢) صدرت ترجمة عربية للجزء الاول من الملخص الذى وضعه سير جيمس فريزر عن مؤلفه الكبير «الغصن

الذهبي. الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١.

(٣) Diffusionists أتباع المدرسة الانتشارية، دارسو الأصل المشترك في الروايات، الذين يرون ان الرويات كلها صدرت عن مصدر واحد ثم انتشرت وهاجرت من مكان الى مكان. ويعتبر تيودور بنفي Theodor Benfy (١٨٠٩ - ١٨٨١) مؤسس نظرية هجرة الحكايات الشعبية من الهند وانتشارها في أوربا. كما يعتبر انتي أرني من أتباع هذه النظرية وأول من طور المنهج الجغرافي التاريخي في دراسة الحكايات الشعبية.

(٤) Polygeneticists أتباع المدرسة التأصيلية، دارسو الاصول المتعددة للروايات، الذين يرون أن الروايات لم تصدر عن مصدر واحد بل صدرت عن مصادر أصلية عدة.

(٥) Motifs : العناصر التي تتكون منها بنية المادة «الثقافية» أو «الموضوع» - موضع الدراسة - والعنصر هو أصغر جزء يمكن أن يقسم اليه الموضوع. كما أنه القسم الأساسي الذي يمكن أن تقسم المادة على أساسه الى اقسام رئيسية. كل قسم منها له دور أساسي في بناء العمل الأدبي أو الفني، أو الظاهرة الثقافية. ويكون بذلك المحور - تبعاً لترجمة الدكتور عبدالحميد يونس للموتيف - الذي يشكل بناء العمل الأدبي. وهو «الجزيء» في ترجمة اخرى «للموتيف» يستخدمها الاستاذ رشدي صالح. «وهذه الجزئيات تؤلف فيما بينها نسيج الحكاية أو قل نسيج إلا نموذج (Type) وبعض هذه الجزئيات يتشابه فيما بينه، الى الحد الذي يكفي أن يجعلها تتبادل المواضع في حكاية من الحكايات». ويرى الأستاذ رشدي صالح في ترجمته لكلمة «Motif» في الفولكلور أن «كلمة موتيف تعني أي جزء يمكن أن تنحل اليه فقرة الفولكلور» راجع ترجمته لكتاب، علم الفولكلور، تأليف الكزاندر هجرتي كراب، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧. صفحات : ٢٨، ٢٩، ٥٤٢.

من هذا النص. نلاحظ أيضاً أن الاستاذ رشدي صالح قد استخدم كلمة «الانموذج» كترجمة لكلمة Type في الفولكلور، ولكنني استخدم هنا كلمة «طراز» كترجمة للمصطلح Type كما استخدمت كلمة «نمط» كترجمة لكلمة Pattern وذلك كوسيلة من وسائل تحديد المصطلحات في التصنيف. فالطراز Type يقسم الى أنماط Patterns والأنماط تقسم الى وحدات Units ، أو فقرات Items . والوحدة أو الفقرة تقسم الى عناصر (Elements) أو Motifs أي الى جزئيات أساسية ورئيسية في الموضوع من حيث أنها العناصر المكونة للموضوع والتي تتركب منها «بنية» المادة موضع الدراسة وموضوعها. مع ملاحظة أن من العناصر ما يكون في الوقت نفسه، هو الفقرة الأساسية أو الوحدة الأساسية في النمط. فيكون بذلك، النمط، هو الوحدة والعكس بالعكس. أو تكون الوحدة مكونة من عنصر واحد فتكون الوحدة هي العنصر والعكس بالعكس. وقد ترجم الاستاذ فوزي العنتيل كلمة Motif، الى : جزئية، وحدة، موتيف. وكلمة Type الى: نموذج. أما كلمة Unit، وكلمة Pattern فلم تردا في قائمة المصطلحات التي أوردها في كتابه: الفولكلور ما هو؟ دراسات في التراث الشعبي، دار المعارف بمصر، ١٩٦٥.

والواقع أن ترجمة المصطلحات تحتاج الى اتفاق علمي موحد آمل أن يتم قريباً. وبالنسبة لكلمة «نموذج» فقد آثرت أن استخدامها كترجمة Model حينما يكون الحديث مرتبطاً بشكل Form الحكاية الشعبية أو بأي موضوع آخر من طرز الابداع الشعبي.. وحينما يكون الحديث عن الشكل العام للحكاية.

(٦) نشر الاستاذ ر و J.H.Rowe دراسة عن تطور مجالات استخدام الأدوات والوسائل التكنولوجية في البحث الانثروبولوجي، ومن هذه الآلات والأدوات ما يستعين به الباحث الفولكلوري في بحوثه وخاصة في عمليات البحث الميداني في جمع وتسجيل مادته العلمية، وكذلك في فحص بعض النماذج من الثقافة المادية.

راجع :

J.H.Rowe, Technical Aids in Anthropology. A Historical Survey, in "Anthropology Today", op.cit., PP. 895-940.

(٧) استخدمت عبارة «مسح قطاعات ثقافية عدة» للدلالة على المصطلح «Cross-Cultural Survey»، وذلك لتقريب المعنى المقصود من «رصد» ودراسة الأنماط الثقافية المتشابهة أو العناصر المتماثلة فى أكثر من بيئة ثقافية. وللتفرقة بينه وبين المصطلح Acculturation الذى يعنى انتقال وتداخل عناصر ثقافية من ثقافة الى ثقافة مغايرة. سواء كان ذلك بالنسبة لأصحاب الفكرة القائلة بأن الثقافة شيء مطلق. «مثال» وكل الثقافات تحمل مكونات متماثلة نابعة من القوانين الكونية التى تحكم عمليات الادراك. أو كان ذلك بالنسبة لأصحاب الفكرة القائلة بأن الثقافة «شيء» موضوعى وطرز الثقافة تتغاير وتختلف لارتباطها بموضوع التجربة الانسانية، وتعدد طرز «التجربة العملية» للانسان. والواقع أن من الصعوبة بمكان، وضع مقياس عام للظاهرات الثقافية، أو كما يقول مالينوفسكى: «ان القوانين التى تحكم العمليات الثقافية غامضة وعديمة الفائدة والدلالة».

Bronislaw Malinowski, A Scientific Theory of Culture and Other Essays, Oxford University Press, New York 1960, A Glaxy Book, p. 38.

Clyde Kluckhohn, Universal Categories of Culture, in Anthropology Today' op.cit; pp. 507-523.

Claude Levi-Strauss, Social Structure, in "Anthropology Today" op. cit. pp. 524-553.

Ralph Beals, Acculturation, In "Anthropology Today", op. cit; pp 621-641.

(٨) يشير تومسون بذلك الى الجهود العلمية التى أسست أسلوب التصنيف فى الدراسات الفولكلورية. وخاصة جهود العالم الفنلندى انتى أرنى الذى وضع أول تصنيف لطراز الحكايات الشعبية (١٩١٠). ثم وسعه تومسون وزاد عليه بعد ذلك وأصبح ينسب اليهما عالمياً باسم «تصنيف آرنى - تومسون للحكايات الشعبية». وقد أصدره تومسون لأول مرة عام ١٩٢٧:

The Types Of the Folk-Tale. A Classification and Bibliography. Antti Aarne's Verzeichnis der Marchentypen, Translated and Enlarged by Stith Thompson, FFC. N;o 74, Helsinki 1927.

ثم صدر موسعاً عام ١٩٦١ ثم أعيدت طباعة هذه الطبعة عام ١٩٦٤ هلسنكى (FFc. 184) وهى الطبعة التى سنشير اليها فى تعليقنا فيما بعد.

(٩) كان مطلع القرن العشرين بداية اكتشاف الثراء الفنى والقوة الجمالية للفن الافريقى وخاصة فنون النحت، مما أثار الاهتمام بمختلف أشكال الابداع الفنى الافريقى وخاصة الحكايات والأساطير والمعتقدات الكامنة خلف مظاهر الابداع الفنى التشكيلى. كما واكب ذلك اهتمام آخر فى دراسة فن الهنود الحمر وسكان البقاع الشمالية المتجمدة والشعوب الفطرية (البدائية) القاطنة فى جزر المحيط الهادى.

وقد صدرت دراسات عديدة ومجموعات من الحكايات الشعبية الافريقية، ومن الكتب التى تناولت موضوع الحكايات الشعبية الافريقية والنحت الأفريقى مع تقديم مجموعة من الحكايات الأفريقية، كتاب:

African Folktales and Sculpture, ed. and Introduction by Poul Radin, Secker - Warburg, London 1965.

علاوة على الدراسات التقليدية التى أصدرها علماء الفولكلور الأوائل مثل ماكس مولر Max Muller وتيلور E. B. Tylor واندرو لانج Andrew Lang والفريد نت Alfred Nutt عن الثقافة البدائية (Primitive Culture).

راجع :

Ricrard M. Dorson, The British Folklorists: A History, Routlege - Kegan Paul, London 1986.

Richard .M. Dorson, (ed), Peasant Customs and Savage Myths, Selections from "The British Folklorists", Vol. I., Routledge - Kegan Paul, London 1968.

انظر أيضا:

١ ـ عبدالواحد الامبابى ـ الحكاية فى الفولكلور الافريقى، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، العدد الحادى عشر، ديسمبر ١٩٦٩.

٢ ـ صفوت كمال، من أساطير الخلق، مجلة «عالم الفكر، العدد الأول، المجلد الثانى، الكويت ١٩٧٠.

(١٠) Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folk- Tales, Ballades, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends:

Vol. I. A - C, 1932, FFC. No. 106.

Vol II. D - E, 1933, FFC. No. 107.

Vol III. F - H, 1934, FFC. No. 108.

Vol. IV, J - K, 1934, FFC No. 109.

Vol. V, L - Z, 1935, FFC, No. 116.

Vol VI, Alphabetical Index, 1936, FFC. No. 117.

(١١) Exempla، قصص المواعظ أو الامثولات.

(١٢) يرى الكساندر كراب أن (الدراسة الحقة لهذه الأعمال لا تدخل فى ميدان الفولكلور) بل تتصل بالتاريخ الأدبى فى عصره الوسيط وهو الذى لم يوضع بعد (علم الفولكلور عام ١٩٣٠) (ويكفى أن نقول أن بعض الحكايات المذكورة فى هذه الكتب، كان مجهولاً فى أوربا أثناء تاريخها العديم، ومطلع تاريخها الوسيط، على حين كانت تلك الحكايات نفسها معلومة لأهل الشرق، منذ فترة طويلة سابقة. والأمر الثابت تاريخياً، هو أن للتأثيرات الشرقية أثرها فى أدب الامثولات ـ وجاكوب فون فترى، قضى سنوات عديدة من حياته فى الأراضى المقدسة، وتعتبر قصص فترى من أهم مجموعات الامثولات) . (علم الفولكلور ـ ترجمة رشدى صالح ص : ١٠٢) و (كان استعمال المواعظ أو الحكايات الشارحة معروفاً فى العالم القديم، غير أن الحكايات الشارحة كانت تستنبط من الأساطير) نفس المرجع ص : ٤٨٦.

(١٣) جمع بنية، وتستخدم هنا للدلالة على جسم الحكاية أى بنائها الذى تتشكل منه وتتكون به.

(١٤) Cheremis قبائل تنتمى أصلاً الى الشعب الفينو ـ مجرى القديم Finno `- Ugric . ويقطن الشيريميس الضفة اليسرى من أعالى نهر الفولجا.

New Larousse Encyclopedia of Mythology, Paul Hamlyn, 1969. p. 299.

(١٥) فالفهرس يساعد على معرفة الطرز والعناصر المتشابهة فى أرجاء مختلفة وييسر الدراسة المقارنة.

(١٦) Wild Hunt . تظهر هذه الأشباح فى أشكال عديدة متغيرة، ولكن المحتوى الأساسى لأشكالها واحد.

ويتلخص ذلك فى ظهور قناص مع مجموعة من القناصين فى رحلة صيد تصحبهم كلاب الصيد، عابرين السماء في المساء. والقصص التى تدور حول «الصيد البرى» نجدها فى التراث الاوربى القديم، عبر أوروبا كلها..

هذا العنصر، يندرج فى تصنيف تومسون فى فهرس عناصر الأدب الشعبى تحت رقم (E 501) ويرمز الحرف الى القسم الخاص بالموتى.

راجع :

S. Thompson, The Folktale, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1946, p. 257.

(١٧) Peete Cross. Motif-Index of Early Irish Literature.

صدر بعد ذلك فهرس طرز الحكايات الشعبية الأيرلندية ويستخدم أسلوب أرنى - تومسون فى التصنيف، وضعه شيان سوليفان وريدر كريستيانسن. وكلاهما من كبار علماء الفولكلور :

Sean O Suilleabhain Reider and Th. Christiansen, The Types Of the Irish Folktale, FFC. 188, Helsinki 1963.

(١٨) Rotunda. Motif-Index of the Italian Novelle.

(١٩) فى مؤتمر الفولكلور الدولى الذى عقد فى بروكسل خلال شهر سبتمبر سنة ١٩٦٢ ووفق على اتباع تصنيف تومسون فى دراسات الفولكلور وتوحيد أساليب الفهرسة لطرز الحكايات الشعبية تبعاً لاسلوب أرنى - تومسون فى التصنيف. وقد عدلت بعض المراكز نظم أرشيفاتها لتتوافق مع هذه الطريقة. ولكن يوجد دارسون آخرون فى أوروبا لم يقبلوا تصنيف تومسون كقاعدة عامة فى تصنيف طرز الحكايات الشعبية فالعالم البولندى «يوليان كچانوفسكى» صنف الحكايات الشعبية البولندية تصنيفاً آخر وان كان لا يبعد كثيراً عن تصنيف آرنى - تومسون، بل يكاد أن يكون قد اقتبس اسلوب التصنيف هذا مع تجنب مواضع الضعف فيه..

Iulian Krzyanowzski, Polska Bajka Ludowa W Ukladzie Systematycznym, و (The Systematic Catalogue of the Polish Folktale), Ossolineum, 1963, Vol. II p243.

راجع أيضاً :

K. M. Briggs, Making a Dicionary of Folk-Tales, in:
"Folklore" Review, Vol. 72, March 1961, London, Folklore Society.

(٢٠) ظهرت الطبعة الثانية فى ستة اجزاء (١٩٩٥ - ١٩٥٦).

(٢١) The Types of the folk- tales, op. cit.

(٢٢) Motif-Index of Folk Literature, op. cit

(٢٣) اقتصرنا على تقديم نماذج لبعض اقسام هذا التصنيف ويمكن الرجوع الى المقالين اللذين نشرهما الدكتور حسن الشامى بمجلة الفنون الشعبية، القاهرة، العددين، ٩،٨، مارس ويونيو سنة ١٩٦٩. فقد عرض فى المقال الأول الأقسام الرئيسية لفهرس الطراز وفى الثانى قدم الموضوعات الأساسية لفهرس الموتيفة، واكتفيت من جانبى بتقديم تفصيل لواحد من هذه الأقسام كنموذج مقارن، فقد سبق أن نشرت بمجلة الفنون الشعبية، القاهرة، العدد الثانى، ابريل سنة ١٩٦٥. مقالا عن «الحكايات الشعبية وأهمية دراستها» تضمن شرحاً لتطبيق فهرس الطارز فى الحكايات الهندية - الشفاهية اعتماداً على كتاب:

S. Thompson and Warren E. Robert, Types of Indic Oral: IIndia Pakistan, Ceylon, Helinkii 1960. FFC, No: 180.

(٢٤) الغرض من ذلك الاستفادة من جلد القطب.. هذه الملاحظة غير واردة فى النص لأنها معروفة.

(٢٥) ذكر ابن فضلان فى عام ٩٢٢ بعض عادات سكان شمال أوروبا، انظر :
Jacqueline Simpson, Some Scandinavian Sacrifices, in: "Folklore" (Review), Vol. 78' Autumn 1967, London, p. 191.

(٢٦) The Types of the Folk-tales, op. cit. p.6.

(٢٧) انظر، نشرة أبحاث قسم البحث الفولكلورى، دائرة الثقافة والفنون، وزارة الثقافة والاعلام، المملكة الاردنية الهاشمية.

(٢٨) نشرت المستشرقة سامية الازهرية جان، تعريفاً ببعض هذه الجهود مع نماذج لبعض الحكايات:
Samia AL-Azharia Jahn, Kopenhagen, Neue Sammlungen Arabicher Volksmarchen in Tunis, Libyen und der V.A.R., die von selbst aufgezeichent wurden. Sonderdruck aus "Fabula", Band 8, Heft 3.

(٢٩) خلال انعقاد حلقة «العناصر المشتركة فى المأثورات الشعبية فى أقطار الوطن العربى» التى دعت اليها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم فى المدة من ١٣ - ٢٠ اكتوبر سنة ١٩٧١ بمقر الامانة العامة لجامعة الدول العربية بالقاهرة، أثير خلال المناقشات العلمية للمشاركين فى هذه الحلقة من علماء ودارسى الفولكلور العربى موضوع أساليب ومناهج جمع المأثورات الشعبية. وقد تبين ضرورة التوصية بعقد حلقة ثانية للمأثورات الشعبية العربية يكون موضوعها «توحيد مناهج جمع المأثورات الشعبية ودراستها فى الاقطار العربية».

من الدراسات التى صدرت بشأن محاولة وضع أسلوب فى جمع مواد التراث الشعبى والمأثورات الشعبية:

١ - د. محمد محمود الجوهرى، عبدالحميد حواس، د. علياء شكرى، «الدراسة العلمية للعادات والتقاليد» القسم الأول، دليل العمل الميدانى لجامعى التراث الشعبى. ويتضمن هذا الكتاب استبيانا لجمع مواد التراث الشعبى الخاصة بدورة الحياة (الميلاد - الزواج - الموت).

٢ - صفوت كمال، جمع العناصر الشعبية، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، العدد السادس، مايو ١٩٦٨.

٣ - لنفس الكاتب، مشروع دراسة الأغنية الشعبية العربية، دراسة مقدمة للمؤتمر الثانى للموسيقى العربية، الذى عقد بدعوة من الأمانة لجامعة الدول العربية، بمدينة فاس فى المدة من ٨ - ١٨ ابريل ١٩٦٩ راجع كتاب المؤتمر الذى أصدرته وزارة الثقافة والتعليم، بالمملكة المغربية. ص ٧٢ - ٧٨. وتتضمن هذه الدراسة أستبيانا لجمع مادة الأغانى الشعبية.

٤ - لنفس الكاتب، الزواج ومناهج دراسته كظاهرة فولكلورية، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، العدد الحادى عشر، ديسمبر ١٩٦٩ ويتضمن المقال استبيانا لجمع المأثورات الشعبية فى مناسبة الزواج.

(٣٠) «طرح كثير من الباحثين قضية امكان تسجيل عملية الخلق فى الحكاية الخرافية موضوعاً للبحث وبحثوا امكانية تسجيل هذا تسجيلاً دقيقاً قدر الأمكان» د. محمود فهمى حجازى، اتجاهات الباحثين فى الحكاية الخرافية، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، العدد ٦ مايو ١٩٦٨.

(٣١) قدم الاستاذ آلان دندس Alan Dundes فى خطابه الذى القاه فى مؤتمر الفولكلور الدولى الذى عقد فى بوخارست خلال شهر أغسطس ١٩٦٩ نماذج من هذه المرويات الشفاهية الشائعة فى المجتمع الأمريكى وللأسف لا تسعفنى ذاكرتى لذكرها بدقة.

(٣٢) Wendy Reich, The Uses of Folklore in Revitalization Movements, in: "Folklore" (Review), Vol. 82, Autumn 1971, London, 243.

(٣٣) المأثورات الشعبية بطبيعتها هى نتاج ثقافى. كما يذهب الاستاذ باسكوم الى أن «الفولكلور ينتمى الى علم الانثروبولوجيا الثقافية، فالفولكلور بالنسبة للانثروبولوجيين جزء من أهم الأجزاء التى تكون ثقافة أى شعب. ولا توجد ثقافة - مدروسة فعلا - دون أن تتضمن الفولكلور».

Wiliam R. Bascom, Folklore and Anthropology, reprinted from: The Jounal of American Folkore", in: "The Study of Folklore", Alan Dundes, Prentice-Hall Inc. Englewood Cliffs, N.J. 1965, pp. 25 - 33.

(٣٤) سبق أن ناقشنا هذا الموضوع بتفصيل أكبر فى «الثقافة الشعبية مكوناتها وأهمية دراستها».

(٣٥) علاوة على أطلس اثوجرافى فى منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط بدءا العمل فيه منذ أكثر من عشر سنوات.

كما صدرت عدة أطالس عن الأزياء الشعبية فى بعض بلدان اوروبا الشرقية ومن أبرز هذه الاطالس ما صدر فى بولندا ويوغوسلافيا والمجر. كما صدرت فى (١٩٦٤) الطبعة المعدلة من الأطلس الاثنوجرافى البولندى الذى سبق أن صدرت طبعته ١٩٥٨. والواقع أن الجهود العلمية - التى لمستها بنفسى حينذاك - فى تصحيح بعض الأخطاء التى وردت فى الطبعة الاولى جهود علمية دقيقة. وأرجو أن يصدر أطلس لبعض الظاهرات الفولكلورية العربية فى احدى الدول العربية. راجع ايضاً: د. محمود فهمى حجازى، اطالس المأثورات. الشعبية مجلة الفنون الشعبية، القاهرة العدد الخامس، فبراير سنة ١٩٦٨.

ويجرى الآن إعداد المرحلة الأولى من الأطلس الفولكلورى المصرى ونأمل صدور أحد موضوعاته مع بداية هذا القرن الواحد والعشرين خلال عام ٢٠٠١.

مناهج بحث الفولكلور العربى
بين الأصالة والمعاصرة

ثقافة أى أمة تتكون من شقين أساسيين: أحدهما ما هو شفاهى (متغير مستمر) ومأثور بين الناس، وهو مادة البحث الفولكلورى.

والآخر ما هو مدون ثابت، وهو مادة البحث التاريخى، وذلك الجانب الشفاهى هو الذى يمثل بالفعل الثقافة الشعبية للمجتمع، والذى لم يسجل معظمه - بعد - تسجيلاً علمياً ، وبالتالى لم يصنف ويحلل.. وما جمع منه مازال الكثير منه، فى إطار الدراسة الوصفية، لم تنله بعد النظرة التحليلية النقدية الأكاديمية.

وفى مجتمعنا العربى من الخليج إلى المحيط - يمثل هذا الجانب «غير المدون» من ثقافتنا العربية الشق الأكبر من واقع تاريخ الأمة العربية وتطورها الحضارى، كما يعبر بطبيعة مادته، عن البناء الفكرى للمجتمع.

وقد ظلت الثقافة الشعبية Folk Culture محتفظة بعناصرها الاصيلة. محافظة على أشكال وأنماط وطرز إبداعها الفنى، على الرغم من تنوع أشكال المأثورات الشعبية العربية، المرتبطة بتنوع مظاهر البيئة الطبيعية فى أقطار الوطن العربى وتعدد أنماط العمل.

وكذلك ظلت الثقافة العربية محتفظة بطابعها الذى يتميز بالعمق التاريخى، إزاء كل المتغيرات التى جابهت الإنسان العربى على مر العصور، وأمام كل المحاولات التى بذلت لفرض ثقافات غير عربيـة فى قطاعات متعددة من الوطن العربى، أو إحلال أسلوب فى التفكير وأشكال فى الإبداع، أو إحداث إنفصام فى الفكر العربى بين ما كان وما هو كائن، لتحل أنماط ثقافية مفروضة محل أنماط الثقافة المتوارثة تلقائيا.

هذه المحاولات، لم يتحقق لها ما تهدف إليه، نتيجة لحرص الإنسان العربى فى الحفاظ على لغته كمظهر من مظاهر التعبير، وإرتباط اللغة بالمعتقد الدينى والشخصية القـومـيـة[1]، كما أن إرتباط الإنسان العربى بتراث الاسلاف ومعايشته، ساعد فى الحفاظ على بنية الثقافة الشعبية بمقوماتها الأصيلة، بعيدة عن الصراع القائم فى الثقافة المكتوبة أو بتعبير آخر الثقافة المدرسية... سواء كان هذا الصراع بين ما هو موروث محلى وبين ما هو منقول ووافد، أو كان ذلك الصراع كامناً فى أشكال أيديولوچية، أو داخل نزعات قومية، أو يدور حول مفاهيم الأصالة والمعاصرة، أو الإتجاه نحو تغيير أنماط من السلوك الاجتماعى، ووضع أساليب محدثة لأشكال ممارسة الحياة وتقييمها.

ظلت الثقافة الشعبية بطبيعتها كتعبير ـ مباشر أصيل وحى ـ عن فكر ووجدان المجتمع فى منأى عن هذه التيارات، وأن تأثرت بشكل غير مباشر أحياناً ـ بآثارها العامة فى العلاقات الاجتماعية وأنماط العمل والعوامل الاقتصادية.. وبخاصة تلك المتغيرات القوية التى مر بها المجتمع العربى منذ أواخر القرن الثامن عشر، حينما جابهت الثقافة العربية عمليات الغزو الفكرى الأوروبى، التى إتخذت وسائل عدة بجانب عمليات القهر العسكرى.. والتى مست مساً مباشراً الثقافة المدونة، وأثرت فى ثقافة المدينة تأثيراً مباشراً، فى حين أن تأثير هذه الثقافات (غير العربية) الوافدة كان غير مباشر، وأخف فى القرى والبادية وبين عامة الناس عنه فى المدن وفى الثقافة الأكاديمية.

احتفظت الثقافة الشعبية بمقوماتها ومضامينها الأصيلة، وأن تبدلت وتعدلت بعض أطرها العامة بعوامل الاحتكاك الثقافى... وإستمر الطابع العام لمشخصات هذه الثقافة متوحداً بعناصره الأساسية، ومحافظاً ـ من خلال المأثورات الشعبية وأشكال الإبداع

الشعبي - على الشخصية الحضارية للإنسان العربى، من جنوب الخليج إلى جبال أطلس فى المغرب العربى. وبقيت أنماط هذا الإبداع الشعبى متماثلة، متواصلة سواء فى الأنماط الوظيفية للبيت العربى والوحدات الزخرفية المعمارية كشكل فنى تقليدى، أو فى الأزياء وتجانسها فى قطاعات عديدة سكانية وجغرافية، كما استمرت أنماط العلاقات الاجتماعية وأساليب ممارسة العادات والتقاليد محتفظة بشكلها التقليدى الموروث، وإن حدثت بعض التغييرات الطفيفة، ورغم الإمتداد الزمنى لهذه العادات والتقاليد التى تحوط مختلف أشكال وأنواع هذه المأثورات. سواء مما يكون جوانب أساسية رئيسة فى الثقافة العقلية، أو يرتبط إرتباط عملياً بالثقافة المادية، أو يتمثل فى الثقافة الروحية للمجتمع، وكلها معا ومع اللغة والنظم الاجتماعية تكون الثقافة الشعبية.

فالفنون القولية مثلا استمرت أشكال منها على مر عشرات القرون محافظة على نوعية تركيبها الفنى وموضوعات تعبيرها ومناسبات إستخدامها.

تواصل المأثورات الشعبية:

ففنون الأدب الشعبى العربى إحتفظت بطابعها الأصلى فى التعبير الفنى عن الرؤية التقليدية للإنسان، مع التعبير عن الحالات الاجتماعية والنفسية التى واكبت التغيرات الاقتصادية والتاريخية التى مر بها الإنسان العربى. وظلت الأشكال الفنية التقليدية فى الأغانى الشعبية محافظة على قواعدها الفنية وطرق أدائها على الرغم من أن الأغانى بطبيعة مناسبات أدائها من أكثر فنون الأدب الشعبى تأثراً بالتغيرات الاجتماعية، فالموال وهو من أشكال الغناء الشعبى القديمة، حافظ الفنان الشعبى، على إمتداد الرقعة المكانية للوطن العربى.. وعبر الحقب الزمانية، حافظ على قواعده الفنية، وإن تناول موضوعات حديثة تتوافق مع واقع الحياة الاجتماعية بتغيراتها والظروف المختلفة التى عايشها الإنسان العربى..

وإذا تأملنا هذا الفن الشعرى المتميز فى الشعر العربى، سنجده مظهراً مباشراً من مظاهر التعبير عن وحدة المزاج النفسى للإنسان العربى، وتوحد رؤيته الفنية وموقفه الفكرى إزاء الكثير من جوانب الحياة.

والموال منذ أن حدد مواصفاته صفى الدين الحلى (١٢٧٨ ـ ١٣٤٩) وكما جمع نماذج منه ابن خلدون (١٣٣٢ ـ ١٤٠٦) مازال شائعاً فى البلاد العربية بأشكاله الفنية ومسميات قواعده. ولا شك أن فن الموال أقدم من هذا العصر وأسبق من نكبة البرامكة[٢] ومع الموال، توجد أنماط أخرى مماثلة له فى الشعر الشعبى العربى. وتضم المكتبة العربية العديد من الكتب والدراسات والدواوين عن هذا الشعر الشعبى الذى جمع بين بساطة وتلقائية التعبير وحسن إختيار الكلمة. فالموال من أبرز أشكال النظم الشعرى فى الأغانى الشعبية[٣].

والأغانى الشعبية ـ كما هو معروف ـ تشترك مع غيرها من ألوان الفنون الشعبية القولية مثل الأمثال والقصص الشعبى فى تكوين المقومات الأساسية فى الثقافة الشعبية. بجانب ما لها من كفايات متعددة، من حيث أنها تستوعب من التعبير الإنسانى الكثير، كما أنها أكثر أنواع هذا التعبير إستخداماً وتغيراً، فالأغانى يرددها الناس فى كل مناسبات الحياة، مهما تنوعت الظروف أو البواعث الدافعة للتعبير الغنائى. ويكفى أن تتصف الأغانى الشعبية بأنها إمتداد متواصل لخصائص الشعب بما هو صادق وحقيقى[٤].

ومن يدرس هذا الفن من الأدب الشعبى بمنهاج فولكلورى حق لابد أن يفحصه فحصاً دقيقاً. لا يكتفى بنص الأغانى ولا يقنع ـ كما يقول الاستاذ رشدى صالح ـ بفحص محيطها ووجوه إستعمالها ومؤداها، بل يلزمه أن يعرف تلك العلاقة الفنية المعقدة التى يخلقها الإنسان ويوطدها على الدوام حينما يمارس حياته المعيشية[٥]. فالأغانى ترتبط بالممارسات الحياتية اليومية، وحالة الانسان فى كل ظرف من ظروف ممارساته اليومية وبخاصة أغانى العمل التى تعتبر عمود الأدب الشعبى التقليدى الذى يجمع سماته، فى المحتوى والشكل على السواء...

لقد نقع فى بعض الأحيان القليلة على إشارات متفرقة باهتة فى الأدب العربى، تسجل أسبقية أغانى العمل، لكنها لا تعدو أن تكون شوارد مبعثرة[٦].

وإذا أمكن لنا بعد هذا أن نعتمد على المخطوطات القديمة التى تعطينا صورة ولو باهتة عن الشعر الشعبى نجدها قد إندثرت وضاعت، ولم يبق منها سوى الشىء

القليل، وهو حديث نسبياً و «قد عثر بعض الباحثين المنقبين على أحد نقوش آشور بانيبال، من القرن السابع قبل الميلاد، ويذكر هذا النقش أن الأسرى من العرب كانوا دائمى الغناء، وهم يعملون لآسريهم، وكان غناؤهم من الجمال، بحيث أعجب الاشوريون به، وكانوا يطلبون إلى الأسرى مواصلته وإعادته، ويدلنا هذا على أن الشعر المتعلق بالعمل وبذل الجهد قديم عند العرب»(٧).

وفى الواقع أن محاولة تحديد ملامح الشعر المغنى فى حقب موغلة فى القدم يثير مشاكل معقدة فى البحث «إذ أن هذا الشعر فى مسيرته يتعلق ويتصل بالاحتياجات الأكيدة والأساسية للإنسان»(٨).

وفنون الزجل والموشحات، التى تجمع بين خصائص الفنون التقليدية والشعبية معاً، دليل آخر على التواصل والتداخل بين ما هو موروث تقليدى فى الثقافة العربية، وبين ما هو مأثور شائع بين الناس، يعبر عن واقع الخبرة الفنية والجمالية للإنسان من خلال ما يمارسه تلقائياً فى حياته اليومية الجارية. وإذا كانت الأغانى الشعبية وما تتضمنه من مواويل تعبر عن مواقف وحالات إجتماعية ونفسية مختلفة للإنسان فإن فنون الزجل والموشحات تعبر أيضاً عن إحتياجات الإنسان، وإن لم ترتبط بالجهد المبذول فى ممارسة هذه الحياة، باعتبار أن الزجل بصفة عامة والموشح ليسا من فنون الغناء المرتبط بالعمل، فكل منهما يؤدى وظيفة أخرى فى التعبير الفنى عن ظروف الإنسان بعد العناء اليومى فى صنع الحياة. فالموشح يرتبط أداؤه عادة بحلقات الفراغ والسمر وتطلعات الإنسان العاطفية ومشاعره النابضة بالحنين إلى الجمال، جمال الطبيعة وجمال الإنسان.

والزجل والموشح موضوع لا يمكن للباحث فى الفولكلور العربى أن يتجاهله أو يتركه لغيره من المتخصصين فى تاريخ الأدب أو الموسيقى، فالزجل لون من الشعر العامى - وإن إقتصر على فئات معينة، وما دون منه أكثر مما دون من فنون الشعر العامى الأخرى - إلا أنه صورة من صور التعبير عن المجتمع أيضاً فى قطاعات معينة.. فليس فرضاً على أى عمل، ليكون شعبياً، أن يظل محصوراً فى نطاق طبقة العوام الأميين، ولعله من التحجر على الفنان الشعبى كما يذهب إلى ذلك الدكتور عباس الجرارى «أن نحبس الفنان فى هذا النطاق، ولا نبيح له أن يربط علاقات

وصلات بطبقات أخرى راقية، وأن يتسرب إليها بفنه ويؤثر عليها ويتأثر بها فى محاولة لإكتساب بعض الجديد، مما لا عهد له به فى بيئته، بل أن تذهب إلى أبعد من ذلك فى النظر إلى هذه الظاهرة بما فيها من رغبة للاقتباس والتنويع، وفى خلط غير منظم ولا مدروس فنعتبرها دليلاً مؤكداً لشعبية هذا اللون من الشعر[٩].

وفى الدراسات الأدبية المحدثة، ظهر موضوع جديد جدير بالبحث والتنقيب عن وثائقه ومصادره.. وهذا الموضوع هو الموشح اليمنى الذى بدأت بعض الإرهاصات العلمية تعطى دلالات على أن الموشح الأندلسى كان موطنه الأصلى اليمن، ثم هاجر مع غيره من أشكال التعبيرات الأدبية والفنية وعناصر من الثقافة العربية إلى الأندلس، حيث استقر ونبت من بذوره أو نمت من شتلاته الأصيلة فروع جديدة.

ولكن لا توجد وثائق يمكن أن تحدد التماثل النوعى، ولا الفترة الزمانية التى ظهر فيها الموشح فى اليمن، وإن كان بعض الباحثين يميلون إلى الأخذ بالرأى الذى يقول بأن القرن الثالث الهجرى كان يعرف فنون الموشحات ،باعتبار ظهور هذا الفن بعد ذلك فى الأندلس على يد رجل ضرير يدعى محمد حمود أو محمود القبرى، نسبة إلى قبره، وأن القبرى كان تصحيفاً من القيرى، وآل القيرى مشهورون بخولان الطيال شرقى صنعاء، وقد ساهمت قبيلة خولان فى الفتوحات الإسلامية، ومنها الأندلس، مساهمة أشاد بها التاريخ الإسلامى ومؤرخوه[١٠].

وعلى أية حال فإن هجرة الآداب الشعبية وفنون الغناء والموسيقى وتناقلها بين البلاد العربية، هى هجرة مستمرة متواصلة بتواصل اللغة العربية - الأم نفسها، لقد حمل الإنسان العربى عناصر ثقافته معه أينما حل. وتتبع هجرات فنون الغناء من المشرق إلى المغرب العربى وبالعكس، وتداخل هذه الأغانى والفنون. سوف يساعد هذا التتبع على إكتشاف فترات ظهور أنماط معينة من فنون الغناء، نتيجة للقاء البشرى فى هذه البقعة الهامة، ثقافياً وجغرافياً وسكانياً، من الوطن العربى، حيث تتلاقى ثقافات المشرق العربى مع ثقافات إفريقية زنجية وبربرية، وثقافة حوض البحر الأبيض المتوسط - مع ما فى هذه الثقافات نفسها من تداخلات ثقافية - هذا التتبع، يحتاج إلى جهود من الإستقراء التاريخى والبحث الميدانى للكشف عن المقومات الثقافية التى أوجدت فى النهاية هذه الثقافة العربية الإسلامية الأندلسية، والتى تعطى فى نفس الوقت طابعاً خاصاً للثقافة العربية.

هذا العطاء الثقافى ظل مستمراً دون توقف، وبدون أى حواجز جغرافية أو زمانية فلا المكان على إتساعه، ولا الزمان على توالى القرون، حالا بين أن تستمر عمليات التكامل فى البنية الثقافية العربية، وحتى فى فترات الحروب والاستعمار ومحاولات فرض لغات غير عربية على الإنسان العربى فى المغرب العربى ظلت الأغانى الشعبية والتقليدية والدينية تقوم بدورها الأساسى فى سد إحتياجات الإنسان الفكرية والعاطفية. وفى الدراسات التى عثر على مخطوطات لها، ظهر دور الأدب الشعبى فى الحفاظ على وحدة الفكر والمزاج النفسى بين أبناء اللغة العربية. وكما يقول محمد الصادق الرزقى (١٨٧٤ ـ ١٩٣٩) فى كتابه الذى وضعه منذ نحو نصف قرن، والذى يحتوى على نماذج مدققة من الفولكلور التونسى، ويقدم صورة صادقة من المجتمع التونسى فى عاداته وتقاليده وأغانيه وأدبه وفنه فى القرن الماضى. يقول الصادق الرزقى: «الأغانى عندنا أما أصيلة أو دخيلة، فالدخيلة هى التى وردت علينا من الحجاز والشام ومصر وطرابلس وتركيا والأندلس والمغرب الأقصى والجزائر. وهذه كلها ـ لاسيما المصرية ـ هى محل الإقبال والشره من كافة التونسيين، كل منهم ينتقى ما يناسب ذوقه، فتراهم يقلدون أصواتها ويتغنون بها وربما كسوها نغمة تونسية وإدخلوا عليها تنقيحات.

أما الأصيلة فهى التى من صوغ قرائح التونسيين وبنات أفكارهم، وغالبها موزون على الطريقة الشعرية، وفيه المقفى وذلك نادر، ولكن كلها تأتى على أغصان متعددة، وطوالع.

وهذه الأصيلة تنقسم: إلى حضرى وإلى بدوى، لكن يلوح للمتأمل فى الحضرى أنه يميل ميلاً شديداً إلى البداوة، وذلك لقوة الإختلاط وتأثير الأغلبية، والحال أن أهل البادية لا ميل لهم للهجة الحضرية وأغانيها، ولا للدخيل أيضاً»[١١].

وكما قامت الأغانى الشعبية بدور أساسى فى الحفاظ على عناصر من بنية الثقافة الشعبية العربية.. شاركت ألوان أخرى من الفنون القولية كالسير والقصص والأمثال فى تكوين المقومات الأساسية للثقافة العربية.. فيما هو موروث ومأثور شفاهة.. وبين ما هو مدون.. وكثير مما هو مدون كان فى الأصل محفوظاً شفاهة ومنه مازال الإنسان العربى يحافظ عليه بحفظه فى ذاكرته دون الرجوع إلى المدونات أو حتى ما يردد شفاهة نقلاً عن هذه المدونات بطريق غير مباشر..

كما أنه من الملاحظ أيضاً، أن السير الشعبية التى نعتبرها ذخيرة أدبية كبيرة، لم تصل إلينا كلها، وإنما وصل إلينا منها مجموعة قليلة هى، عنترة بن شداد، وذات الهمة، والسيرة الهلالية، والظاهر بيبرس، وسيف بن ذى يزن، وحمزة البهلوان، وغيرها كثير، ولهذا فإن أول خطوة يجب أن يرنو إليها القائمون على تخطيط مستقبل حياتنا الثقافية، هى محاولة البحث الجدى بغية الحصول على مزيد من المخطوطات الكاملة لتراثنا القديم، حتى نستطيع الوقوف على الصور الحقيقية التى أنشئت عليها تلك الأعمال الفنية، وأن نؤرخ لحياتنا الأدبية تأريخاً سليماً. وهذا الجهد لا يستطيعه الأفراد بقدر ما تطيقه الهيئات وأجهزة الدولة المعنية بأمر الثقافة. والسيرة، تاريخ من حيث تناولها لحياة فرد له أهمية كموَجه للأحداث فى عصره، أو جماعة لعبت فى تاريخ الشعب أو الإنسان دوراً إذا أثر. وهى أدب من حيث كونها تحمل إنطباعات مؤلفها، وتتلون بثقافته ووضعه الاجتماعى وموقفه من الحياة(١٢).

فالسير الشعبية العديدة، هى مصدر تاريخى هام من مصادر المعرفة التاريخية بالتطور الاجتماعى للإنسان العربى، عبر عصور عديدة، تعكس متغيراته الاجتماعية، ومفاهيمه القومية ومثله العليا التى شكلت مضامين ثقافته الشعبية.

ومن ثم كان ينبغى أن ينتبه إليها المؤرخون المحدثون، ذلك أن «دراسة التاريخ بعيداً عن الآثار الأدبية التى تصور فى عمق شتى جوانب الحياة فى ظروف تاريخية محددة، دراسة ناقصة ولا شك. فليست العبرة أن نحفظ تواريخ وحوادث فحسب وإنما يتحتم علينا أن تكون نظرتنا شاملة وعامة. فنبدأ بالتاريخ، ثم نتعداه إلى دراسة النماذج الأدبية بوصفها مصورة لأفكار سياسية وإجتماعية وإنسانية تفجرت عن حوادث معينة عاشها الشعب فى حقبة من تاريخه....

وليس الأدب الشعبى مجرد أقوال ينطق بها الشعب ليسلى بها نفسه فى أوقات فراغه - وإنما يؤدى الأدب الشعبى وظيفة محددة فى حياة الشعب، فهو جزء عضوى حى فى حياته لا يمكنه أن يعيش بدونه(١٣).

القصص الشعبى:

بمقدورنا أن نلقى المزيد من الضوء على روح الحياة العربية، متى إنتبهنا إلى واقع هذه الآثار الأدبية، التى أنشأها المجتمع العربى، وتمثلها الإنسان العادى فى

حياته اليومية، فقصصنا الشعبى يزخر بصور الحياة التى عاناها الإنسان وتلك التى يتطلع إليها. كما تتضمن هذه القصص والحكايات عناصر من بقايا الفكر الطفولى للإنسان، حينما كانت تتراءى له صور الأساطير وأقاصيص الأولين، وكأنها واقع كان بالفعل، ومن الممكن أن يتكرر بصورة ما.. كما تحتوى هذه القصص على بقايا من الخرافة والمعتقدات الشعبية التى أثرت بالفعل فى تكوين العقلية العامية.

وتتميز هذه القصص سواء كانت حكايات خرافية أو خيالية، وسواء كان موضوعها الإنسان أو الحيوان.. من حيث أن بطلها إنسان واقعى، أو حيوان أو كائن أسطورى. تتميز هذه القصص ببنائها الفني، وربط الأحداث واستطرادها، مع زخم متفرقة من عناصر مأثورات منقولة، أو جزئيات مركبة من عناصر ثقافية متداخلة فى بناء القصة نفسها: والقصص العربى يتماثل فى ذلك مع غيره من قصص الشعوب، وإن كان يتسم بالغزارة والوفرة، رغم أن ما جمع حديثاً لا يتناسب مع أهمية هذه القصص.

وفى القصص الإسلامى يظهر للباحث «صور عديدة من الماضى البعيد الذى لازم الإسلام قبل ظهوره وبعد إنتشاره، ومازال يلازمه حتى يومنا هذا. وهذه الصور التى نجدها فى هذا القصص هى صورة للتاريخ كما فهمه الشعب، أو كما أراد زعماؤه أن يفهم. فقد كان هذا النوع من الأدب الشعبى حتى وقت قريب من أحسن أنواع المحاضرات العامة التى إبتدعت لتدريس القوم تاريخهم الإسلامى»(١٤).

«ومن أهم ما يميز القصة الإسلامية:

أولا: أن القصة ضرورة تقتضيها حياة الناس، تنشأ بصورة غير مقصودة، فتخدم غايات لا تمت إلى فن معين.

ثانياً: لم يكتبها كتاب معينون، وهى تصلح أن تسمى أدباً شعبياً لا ينسب إلى شخص، تتناقله الأجيال شفاها حتى يأتى كتاب يتبرعون بتسجيله وتدوينه، والقصة الإسلامية تجسد هذه الخاصة فى أكثر عصورها.

ثالثاً: القصة الإسلامية تنبع من ضرورة دينية ووعظية، ومع ذلك فإن أمما كثيرة قد تعاونت على تكوين عناصرها، ولم يكن ناقلوها ذوى ثقافة واحدة، وإن كانت تنتقل باللغة العربية»(١٥).

وظاهرة الإستعانة بمصادر مختلفة تستمد القصة عناصرها منها لتكون هيكلاً كاملاً، ظاهرة، ليست فى القصص الإسلامى فحسب، بل فى جميع طرز القصص العربى.. وتظهر هذه «الاستعانة لا فى المضمون العام للقصة فحسب، بل فى تفاصيل قد لا نجدها إلا فى كتب الديانات الأخرى، أو فى الأساطير القديمة. وقد تفصح هذه المصادر عن نفسها من خلال القصة التى تمتاز عادة بالسذاجة وقد يكون هيكل القصة تام التكوين متكامل الأجزاء، أو يكون مفككا يحتاج إلى مقدار كبير من الإقناع ليصبح مقبولاً عند الناس»[١٦].

هذه الظاهرة، ظاهرة تجميع عناصر من حكايات وقصص شعوب أخرى لا تقتصر على القصص الإسلامى أو القصص العربى، بل هى ظاهرة مشتركة فى القصص الشعبى العالمى. وأى حكاية شعبية تتركب من عناصر مختلفة، كما أن الهيكل العام للحكاية يشترك فى تكوينه عناصر أساسية محورية، وعناصر أخرى مساعدة[١٧].

وفى الواقع أن التراث العربى يزخر بالعديد من مجموعات القصص الشعبى، سواء ما كان منها مما يدرج ضمن القصص الاجتماعى، أو يصنف مع القصص الخرافية أو الخيالية أو الاجتماعية. ومن أهم مجموعات هذه القصص مجموعة ألف ليلة وليلة التى مازال أثرها واضحاً فى القصص الشعبى العربى الشفاهى، كما أن فنية البناء الروائى فى قصص ألف ليلة وليلة أثرت فى فن الرواية الأوروبية الحديث[١٨].

ومن الملاحظ أن قصص ألف ليلة وليلة خضع لعاملين قويين ميزاه عن القصص الشعبى عادة وهما «عامل التدوين وعامل رقى الطبقة المستمعة إليه». ولكنه فيما عدا ذلك ظل محتفظاً بكل مميزات القصص الشعبى من حيث أسلوب القصة وموضوعاتها[١٩].

ويذهب بعض الباحثين الأوروبيين إلى أن مادة ألف ليلة وليلة مرت بأطوار ثلاثة. فأول طور، وجودها على ألسنة العامة وفى ذاكرتهم وهو فولكلورى صرف، وثانى طور تهيئة هذه العناصر على أيدى كتاب وأدباء لتصبح قصصاً مكتوباً أو مسموعاً. وآخر طور وجودها على الصورة المحددة فى مجاميع ألف ليلة وليلة.

وأن ناشرى الليالى وجامعيها إستعانوا بمواد جاهزة مهيأة لم يعملوا فيها شيئاً، وإنما أضافوها كما هى[٢٠].

والحكايات والقصص الشعبية ـ الشفاهية منها أو المدون ـ تتناقل على إختلاف طرزها وأنماطها فى أرجاء الوطن العربى، وتشكل عناصرها فى تناقلها أشكالاً جديدة فى بنية هذه القصص، وإنشاء حكايات أخرى محدثة تحتوى على عناصر من حكايات مسبقة، مع عناصر جديدة ومستحدثة.

مثلها فى ذلك مثل الأمثال الشعبية الشائعة الذائعة فى كل أقطار الوطن العربى، والتى يرجع الكثير منها إلى أصول عربية فصحى. والدارس لهذه الأمثال دراسة مقارنة لن يدهشه أن يجد الكم الأكبر من هذه الأمثال بلهجاتها العامية هو مجرد تحوير للصيغة الأصلية للمثل، وإن كان هذا لا ينفى وجود أمثال محدثة وأمثال يختص بها كل قطر عربى، بل داخل القطر العربى الواحد تظهر أمثال ترتبط بأحداث محلية أو ظروف بيئية أو إجتماعية خاصة بقطاعات معينة من هذا القطر أو ذاك.

وما صدر من مجموعات الأمثال الشعبية الشائعة فى كل قطر عربى يغطى فى الواقع عملية أساسية من عمليات المسح الشامل لهذه الأمثال. والحاجة الملحة ـ الآن ـ هى عمل الدراسات المقارنة لهذه الأمثال على أساس موضوعاتها، وتصنيف هذه الموضوعات تبعا لمضرب المثل نفسه[٢١].

وما صدر من مجموعات الأمثال للآن، سواء منها المحلى أو المقارن، تخضع فى تبويب الأمثال إلى الشكل التقليدى فى تبويب هذه الأمثال وترتيبها معجمياً (ألف باء) أسوة بما إتبعه السلف من الباحثين العرب فى جمع وترتيب هذه الأمثال.

ومجموعات الأمثال التى تحت أيدينا، رغم أنها تخلو من الدراسات النقدية، إلا أنها تدل على مدى إهتمام المفكرين العرب بالدور الهام الذى تشكله الأمثال فى الأعراف والتقاليد والتعبير عن التجربة الإنسانية إزاء مواضيع الحياة المختلفة.

والمتأمل فى مجموعات الأمثال، والفترات الزمانية التى تمت فيها، يدرك بوضوح أصالة الجهود العربية التى بذلت فى تسجيل تلك المأثورات الشعبية. وإنتباه مفكرينا القدامى الكبار إلى أهمية الإبداع الشعبى فى صياغة النظر الفكرى للإنسان العربى. فالأمثال تعبر عن تجربة الإنسان وحكمته فى الحياة.

وإذا نظرنا إلى ما صدر فى الفترة ما بين القرن الحادى عشر الميلادى والثانى عشر الميلاد من مجموعات قيمة فى الأمثال العربية (الفصيحة والمولدة) وإيراد تفسيراتها ومناسبات إستخدامها والقصص الذى يحوط منشأها أول مرة(٢٢) سوف يدرك الناظر لهذه المجموعات مدى الجهد الذى بذل منذ ألف عام تقريباً فى جمع وتدوين هذه المجموعات القيمة من الأمثال العربية، كما سوف يكتشف الدارس لهذه الأعمال الرائدة مدى حاجتنا إلى إعادة النظر العلمى فى دراسة هذه الأمثال دراسة تتضافر فيها جهود الفولكلوريين مع غيرهم من الدارسين الاجتماعيين، والمهتمين بدراسة بنية الثقافة العربية. والكشف عن التغير أو الثبات فى هذه الأمثال على مر العصور فى مختلف أقطار الوطن العربى والذى صدر عنه العديد من مجموعات الأمثال الشعبية الشائعة فى عصرنا الحاضر.

الموسيقى الشعبية:

وإذا كانت الأمثال والحكايات والشعر الشعبى والأغانى الشعبية قد وجدت إهتماماً ورعاية علمية من الباحثين فى الآداب الشعبية. وصدور دراسات علمية وأكاديمية عنها، إلا أن الموسيقى الشعبية، سواء المصاحبة لهذه الأغانى أو الرقص الشعبى، لم تلق بعد الرعاية العلمية الواجبة فى جمعها وتسجيلها ودراستها.. على الرغم من أن أرشيفات مراكز الفنون الشعبية ونظيرها من الهيئات التى تهتم بالموسيقى الشعبية تضم كماً وافراً من التسجيلات الصوتية لهذا التعبير الفنى..

ومع أن الموسيقيين المحدثين فى أقطار الوطن العربى إهتموا باقتباس وإستخدام وإستلهام نماذج من الجمل والألحان الموسيقية الشعبية، وكذلك بعض الآلات الموسيقية الشعبية فى أعمال حديثة، إلا أنه لم تستخدم «وتوظف» هذه الموسيقى بشكل علمى كامل.

ولكن الأمل معقود حالياً على المعاهد الموسيقية العربية، التى أدرجت ضمن برامجها تدريس الموسيقى الشعبية، لتخريج باحثين موسيقيين، يتخصصون فى دراسة الموسيقى الشعبية العربية (جمعاً ودراسة وتصنيفاً) وإعداد دراسات أكاديمية عنها.. وتشجيع الخريجين فى هذه المعاهد على إعداد رسائلهم فى الدراسات العليا عن

مجالات من الموسيقى الشعبية وحصر الايقاعات الشعبية العربية والجمل الموسيقية الشائعة فى أقطار الوطن العربى[٢٣].

والواقع أن مناهج جمع وتحليل الموسيقى الشعبية متوحدة جميعها من حيث الإطار العلمى - إذ أن لغة الموسيقى هى لغة عالمية - ولكن المشكلة الأساسية هى فى تصنيفها. سواء من حيث اللحن والإيقاع أو مناسبات الاستخدام. ولكن هذه المشكلة فى التصنيف لا تقف حائلاً بين جمع ودراسة الموسيقى الشعبية. فإتباع أى أسلوب فى التصنيف يتوافق مع طبيعة الدراسة هو الأهم[٢٤].. كما أن إمكانية حصر الإيقاعات فى الموسيقى الشعبية وكذلك تدوين الألحان والجمل الأساسية والموتيفات الموسيقية عملية علمية محددة المنهج والأسلوب، من حيث المحافظة على صدق التدوين ودقته للحن الشعبى دون إدخال أى تعديلات أو تصويبات من الموسيقى الذى يتناول هذه المادة فى الأرشيفات.

أما الفنان الموسيقى فله مطلق الحرية فى عملية إستلهام أو إستخدام هذه «الموسيقى الشعبية» فى أعماله المحدثة.

هذا الأمر يندرج بالتالى على فنون الرقص الشعبى. فرغم إنشاء فرق شعبية فى معظم أقطار الوطن العربى[٢٥]، تقدم نماذج من الرقصات والألحان والأزياء الشعبية، إلا أنه مازالت الجهود فى جمع وتسجيل وتحليل الرقصات الشعبية، جهوداً محلية ومحدودة، وفى أحيان كثيرة جهوداً ذاتية لا تخضع للمناهج العلمية فى دراسة الرقص الشعبى.

وللرقص مناهج بحثه، وطرق جمع الرقصات الشعبية، مثله فى ذلك مثل غيره من أنواع الفنون الشعبية. فالرقص تعبير - ثقافى آخر - عن عادات وتقاليد المجتمع. هو تعبير بالحركة يتكامل مع الفنون التعبيرية القولية والموسيقية والفنون التشكيلية فى إعطاء مكونات الثقافة الشعبية.

إن مناسبات أداء الرقصات الشعبية ومدلولاتها الإجتماعية وأشكال تكوين الرقصات وطرق أدائها، وفرز عناصرها، هو موضوع الدراسات الفولكلورية.

وقد أجازالمجلس الأعلى للفنون والآداب بالقاهرة بحثاً عن طرق تدوين الرقصات الشعبية للباحث سمير جابر عضو الفرقة القومية للفنون الشعبية «المصرية»، كما وضع الباحث سامى زغلول أسلوباً لجمع الرقصات الشعبية ودراستها، مع إستبيان للعمل الميدانى فى جمع وتسجيل هذه الرقصات(٢٦).

فالرقص الشعبى هو جزء مكمل للمأثورات الشعبيية، وهو إبداع مباشر تلقائى يعبر عن الإحتياجات العاطفية للإنسان.. ومجتمعنا العربى تتنوع فيه هذه الرقصات وتتشابه وتتماثل، وبخاصة من حيث مناسبة الأداء، ووظيفته، والغرض أيضاً. وإذا تأملنا الرقص الشعبى فى منطقة واحدة من مجتمعنا العربى لاحظنا تعدد أشكال هذه الرقصات ومسمياتها ومناسبات أدائها.. فمثلاً فى المحافظة الرابعة وما حولها من جمهورية اليمن الديموقراطية الشعبية توجد أربع عشرة رقصة، وكل رقصة منها لها اسمها الخاص، وطريقة أدائها، وتنوع الآلات الموسيقية المصاحبة لها، وفئات المشاركين فيها، من رجال أو نساء، ومناسبات أدائها(٢٧).

الفنون التشكيلية والتطبيقية:

إن تواصل الإبداع الشعبى فى شتى فروع المعرفة الإنسانية.. هو سمة أساسية من سمات الفولكلور العربى. فما هو كائن احتفظ بعناصر أصيلة مما كان وحافظ عليها، فالسمات التاريخية فى المأثورات الشعبية، أعطت هذه المأثورات طابعها المتميز بالأصالة الحضارية. ويظهر هذا بشكل واضح وملموس فى أشكال الإبداع «المادى» الذى يتمثل فى موضوعات الإبداع التشكيلى، والصناعات اليدوية ذات القيمة الجمالية. ففنون العمارة وهى من فنون النحت، بنقوشها ورسومها الحائطية، ما تزال محتفظة بوحداتها الأصيلة المتعددة، مع ما أدخل عليها من تبديل وتعديل، لتتوافق مع التغيرات الاقتصادية والاجتماعية. كما أن الأزياء، والصناعات اليدوية من نسيج. وتكفيت المعادن، وغير ذلك إحتفظت بقيمها الفنية وأساليبها الجمالية، تصدر عن رؤية جمالية، وخبرة فنية واحدة. محافظة بشكل واضح على الطابع الحضارى للثقافة العربية، بأصالتها وحيويتها واستمرارها، حتى يصعب وضع حدود فاصلة دقيقة بين ما هو تقليدى وما هو شعبى، أو بين ما هو «موروث» وما هو «مأثور».. فما كان مازال مستمرا بشكل أو آخر، وما هو مبدع ومستحدث هو مستنبط مما كان..

وتواصل الإبداع الشعبى يجعل الفروق الزمانية بين الحقب المختلفة كأنها لحظات من عمر الإنسان.. مثلها مثل المساحات المكانية تتلاقى وكأنها كلها على مرمى البصر.. فلا الزمان ولا المكان فى الفولكلور العربى يقيم حواجز بين الاستمرارية والحيوية فى الإبداع الشعبى.

هذه الفنون وغيرها من أشكال الإبداع الفنى الشعبى، تتشابه فى الإستخدام والغرض فى أقطار الوطن العربى. منها ما هو متوحد بالفعل من خلال الوحدات الزخرفية.. ومنها ما هو متنوع ومتعدد، من خلال التكوينات الفنية وتمازج الألوان التى تتوافق مع واقع البيئة الجغرافية وظروف الإمكانات المادية. وكلها فى النهاية تعبر عن النظرة الجمالية للإنسان خلال ممارسته لحياته اليومية سواء فيما تنسجه أيدى النساء من سجاد وكليم وبسط وتميز كل قطاع من المجتمع العربى فى البادية أو الحضر بطراز معين.. وتندرج كلها فى النهاية تحت السجاد والكليم العربيين، أم أزياء مطرزة بخيوط ملونة أو ذهبية أو فضية، مما ترتديه النساء فى ربوع وربى وسواحل الوطن العربى. وما يقوم به الفنان الشعبى من حفر دقيق على الخشب سواء كان حفراً غائراً أم بارزاً يزين به بوابات البيوت العربية، أم يزخرف بها أدواته النفعية مما يستخدمه داخل البيت أو خارجه، تدل كلها فى رؤية مباشرة على المزاج النفسى العام للإنسان العربى فى مختلف قطاعاته المكانية.

وأدوات الحلى والتجميل مما تتزين به النساء من الهامة إلى أصابع القدم من حلى ذهبية أو فضية مطعمة بالأحجار الكريمة، وتخضيب بالحناء أو بالوشم أحياناً.. وصناعة العطور ومزجها، وتشكيل آنية العطور وتزيينها، وصناعة الفخار والخزف والزجاج، تتجانس كلها وتتآلف بين ما له قيمة متحفية وبين ما يستخدمه الإنسان فى حياته اليومية.

فالفن التشكيلى الشعبى لا يقتصر دوره على إعطاء الحياة العربية طابعاً متميزاً جمالياً حضارياً فحسب، بل يقوم فى نفس الوقت بتأكيد الرابطة الأصيلة للإنسان العربى، فى وحدة التعبير عن وحدة الفكر والوجدان، وتكامل المزاج النفسى فى صنع الحياة على أرضه. والفنان الشعبى يخرج إنتاجه الفنى ،لا يخضع فى تركيبه وبنائه ومضمونه إلى قوانين رياضية مدروسة وضعية، خضعت لها المقاييس الفنية فيما

مضى، وإنما يعرض ذلك برضى وإطمئنان، ليشكل لنفسه طريقاً مستقلاً يميزه عن غيره. له صفات الثبات والإستقرار والعراقة التلقائية والحيوية. محبب لعامة الشعب، يقبلون اليه ويعتقدون فيه. وهو إستجابة لوجدانهم، وبذلك فإنه أثبت لنفسه مدرسة خاصة فى تاريخ الفن، تدرس أساليبها جنباً إلى جنب مع الحضارات التى تعود أن ينعتها بالعراقة والأصالة»[٢٨].

وقد التفت الفنان العربى الحديث إلى قيم الإبداع الفنى الشعبى، فاستلهمها كثير من الفنانين فى أعمال حديثة. كما عنى بدراستها عدد غير قليل من أساتذة الفنون الجميلة فى المعاهد الفنية المتخصصة. وفى السنوات الماضية صدر فى كثير من أقطار الوطن العربى دراسات عن الأزياء والصناعات الشعبية، وبخاصة صناعة السجاد والكليم والعمارة الشعبية. فالسجاد كان يشكل جانباً أساسياً فى أثاث البيت العربى القديم. وبخاصة بيوت الشعر (الخيام).

«وصناعة السجاد لها ماض معروف فى التاريخ البشرى، ومن شأن دراستها أن تعين المتشوقين، وتفيد الدارسين للمسائل التاريخية والجغرافية فى حياة الشعوب المختلفة، التى تمارس هذه الصناعة وتبتكر فيها. وكما أن فن العمارة يمكن أن يوصف بأنه تاريخ مكتوب على الأحجار كذلك يمكن إعتبار فن السجاد أنه تاريخ مدون على الصوف»[٢٩].

وبعض قطع السجاد الشعبى كان ينسج عليها أخبار القبائل، وهذا النوع كان معروفاً لدى قبائل المغرب البربرية.

والسجاد ليس مجرد أداة نفعية لها قيمة جمالية. بل هو عمل فنى يمكن أن يرتفع إلى درجة عالية من التقييم الفنى. وتاريخ السجاد يرتبط مع تاريخ فن وأحداث حضارات عديدة. وتضم متاحف، فى كثير من بقاع العالم، قطعاً فنية من السجاد[٣٠]. ففى متحف الفنون التطبيقية، بفيينا عاصمة النمسا، سجادة نادرة من «السجاد المملوكى». والذى يسمى أيضاً «بالسجاد الدمشقى»، مما كان يصنع فى مصر. ويرجع تاريخ هذه القطعة الفنية إلى أوائل القرن السادس عشر، وتتميز هذه القطعة الفنية من السجاد المصرى بوحداتها الهندسية، وألوانها التى تجمع بين الأحمر والأصفر والأخضر والأزرق.

هذه الصناعة الفنية ـ صناعة السجاد ـ لها تقاليدها ومدارسها الفنية فى مختلف أقطار الوطن العربى، وقد إلتفتت تونس مثلاً إلى هذه الصناعة فأولتها الدولة رعايتها، وحافظت على تقاليدها، وشجعت الصناع فيها، وكذلك العمل على تكوين جيل جديد ممن يتلقون أسرار هذه الحرفة اليدوية. وقد قامت الدولة بتشجيع هؤلاء الحرفيين الفنيين وتسويق إنتاجهم... وإنشاء مركز حديث للصناعات التقليدية(٣١).

وفى الجزائر والمغرب توجد رعاية شبيهة بذلك من الدولة، وكذلك فى سوريا والعراق والأردن وفلسطين، كما أنشىء فى مصر مراكز لتخريج جيل جديد من الفنانين التقليديين للمحافظة على هذه المقومات الأساسية من مظاهر الثقافة المادية، وعلى الفنون التقليدية ذات الأصالة الحضارية. وتكون فى نفس الوقت مصدر إلهام للفنانين المحدثين فى صناعة الأدوات النفعية والأثاث المنزلى لإعطاء البيئة جوها الأصلى ومناخها الثقافى الطبيعى والأصيل، كما عنيت الدوريات المختصة بالفولكلور العربى التى تصدر فى العراق ومصر والأردن(٣٢) بعمل بحوث إستطلاعية، ودراسات عن أنماط هذه الفنون. ولكن لم تتحقق بعد دراسة تكاملية عن الوحدات الزخرفية الشعبية العربية مثلاً، على الرغم من وجود دراسات علمية عن الفن الإسلامى يمكن أن تتخذ كنموذج لعمل مثل هذه الدراسة. بل مازالت الجهود المبذولة يقوم بها أفراد، يدفعهم إلى ذلك الوفاء للتراث العربى أو الحنين إلى الحفاظ على الأصالة فى الإبداع الشعبى، أو بدافع قومى تشوبه أحياناً مؤثرات رومانسية. أو يحثهم على ذلك إحساس بالمسئولية العلمية تجاه مقومات التراث الحضارى، ومحاولة الكشف عن مقومات هذا التراث الإنسانى..

ولقد أعطت بالفعل هذه الجهود ـ برغم عدم تكاملها فى إطار علمى موحد ـ الثقافة العربية عامة والثقافة الشعبية خاصة، مجالات أرحب، ورؤية جديدة فى مصادر الإبداع الفنى المعاصر.

كما أن جوانب كثيرة من الإبداع الشعبى، الأدبى والتشكيلى، لم تلق بعد العناية الواجب توافرها فى دراستها. وقد يرد ذلك إلى عدم توافر الباحثين الميدانيين المدربين تدريباً علمياً فى جمع وتسجيل مظاهر الإبداع الشعبى فى بيئتها الطبيعية،

علاوة على عدم تحديد منهج موحد يتفق عليه الدارسون فى مختلف مراكز الفنون الشعبية العربية والمعاهد العلمية التى تهتم بالفنون الشعبية.

هذه الجهود الحثيثة لابد وأن تتكامل فى عمل جماعى بين الدارسين الفولكلوريين، لتتوافق خطة العمل فى دراسة أشكال الإبداع الشعبى العربى فى أقطار الوطن العربى.. لوضع مناهج بحث للمادة الشعبية تتوافق مع طبيعة المادة والمجتمع نفسه..

مناهج البحث الفولكلورى:

هذا الثراء الفنى المتعدد الجوانب فى المأثورات الشعبية، وحيوية وأصالة هذا الإبداع لابد أن تكون مناهج بحثه متوافقة مع طبيعته، وتكون النظريات العلمية التى تحدد أساليب دراسته مرتبطة بواقع (مادته) بإعتبارها مادة حية «نامية» تمتد جذورها وعناصرها الأصيلة فى عمق الزمن مئات السنين، وتتنوع فروعها و«عناصرها» المتغيرة. محتوية فى تكوينها عناصر من مأثورات ثقافات ولغات عدة إلتقت بها من خلال الفكر الإسلامى العربى بخاصة. وإحتوتها وتمثلتها وأفرزتها فى إبداعات جديدة مستمرة ميزت «الثقافة العربية» المعاشة عن غيرها من ثقافات الشعوب.

والمنهج الذى يفترض توافقه فى إستقصاء هذا الجانب الشفاهى من الثقافة العربية مما نصطلح عليه بالمأثورات الشعبية التى يتناولها البحث الفولكلورى. لابد وأن يكون منهجاً مستنبطاً من واقع التراث العربى. ويتجانس - على الأرجح - مع المنهج التاريخى فى إستقراء العوامل التى ساعدت على تكوين هيكل وبنية الثقافة الشعبية.. دون الدخول فى متاهات التنظير الفلسفى. وإشتقاق نظريات من التراث الثقافى «غير العربى» تقحم على طبيعة المادة الفولكلورية العربية. فنجد أنفسنا أمام نظريات عن بحث الفولكلور العربى.. دون تواجد فعلى لمادة هذا الفولكلور على مائدة البحث النظرى.

والبحث الفولكلورى فى هذه المرحلة من تاريخنا، وبخاصة مع التغيرات (الإرادية) الإجتماعية والثقافية والاقتصادية القوية السريعة وطفرات المدينة Urbanization. يحتاج هذا البحث إلى أساليب المسح الشامل للمأثورات الشعبية

العربية، دون نزعة قومية أو رومانسية - وأن لا يقتصر ذلك على ما هو شفاهى شائع فحسب، بل بإستقصاء المأثورات التى سجلت ودونت فى كتب التراث العربى.. وعمل الدراسات التحليلية للكشف عن التغيرات الحادثة فى هذه المأثورات، وإستقراء أسباب هذه التغييرات، وتقييمها، كمحاولة علمية لإستنتاج أشكال التغيرات الممكن حدوثها، والتنبؤ بما قد تصبح عليه المأثورات الشعبية العربية..

فعملية الكشف عن هذه المأثورات بعناصرها ونمطها المختلفة، سوف يضع أمام الباحثين مادة موثقة، تدرس وتقيم لا بهدف الحفاظ عليها وتقييمها فحسب، بل بغرض وضع الخطة العلمية لتنمية هذه المواد الأصيلة فى بنية الثقافة العربية، وتوظيفها فى حياتنا المعاصرة، وإستخدامها كمصدر من مصادر الإبداع الثقافى المعاصر. وتدعيمها إزاء الطفرات والتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والتكنولوجية، ودخول الآلة فى مختلف أشكال العمل - داخل البيت وخارجه - وضغوط الإنتاج الصناعى الكمى على الإنتاج اليدوى.

ونظراً لأن الثقافة العربية تتميز بوحدة المأثور الشفاهى والموروث المثبت، وتلاقى المروى مع المدون، وتمازج وتداخل الشفاهى مع المسجل والمكتوب، وبخاصة أن الرواية والتواتر أساس فى تحقيق جوانب التراث، فإن البحث الفولكلورى العربى لابد وأن يستخدم نفس الأسلوب من حيث جمع المادة الفولكلورية الشائعة شفاهة. والمادة الفولكلورية المثبتة فى المراجع والمخطوطات وكتب السلف العظيم من المفكرين العرب.. مؤرخين ورحالة وجغرافيين، ممن عنوا بتسجيل الحياة اليومية، وما يمارس فيها من عادات وتقاليد وإبداعات فنية، وما يحوط كل ذلك من رؤى فكرية عقائدية، أو أسطورية، أو من خرافات ووهم السحر.

فالثقافة هى فن الحياة، «سواء كان ذلك فى أسلوب السلوك للفرد أو للجماعة. وثقافة أى شعب مرتبطة بالتغيرات الحادثة فى سلوك وأفكار هذا الشعب»[٣٣].

إستقراء التاريخ:

أن «الإحاطة بفنون الرسم والتصوير والنحت والعمارة فى عصر من العصور مسألة ضرورية بالنسبة للباحث فى تاريخه، فآثار مصر القديمة أو آثار العراق القديم أو آثار

الإغريق والرومان، كلها تعطينا صوراً واضحة لحضارات هذه البلاد، وتمدنا بفيض من المعلومات عن تقاليد أصحابها وحياتهم الاجتماعية والاقتصادية والدينية. بل أن هذه الآثار - كما يقول الدكتور محمد عواد حسين، تعتبر المصدر الوحيد لتاريخ الشعوب التى عاشت قبل معرفة الكتابة. فلم تترك لنا أية سجلات أو مدونات، وإنما تركت فقط آثارها لنستنطقها ونستنبط منها تاريخها»(٣٤). وإذا كانت الإحاطة بهذه المواد ضرورية للباحث التاريخى فإن موضوعات المأثورات الشعبية الشفاهية هى مصدر آخر من مصادر المعرفة التاريخية.. والعمل الذى يقوم به الفولكلوريون فى جمع وتسجيل مواد الإبداع الشعبى يمتد أثره إلى غيره من العلوم الإنسانية سواء فى النظريات التاريخية والإجتماعية أو اللغوية.

وكما يقول االكساندر كراب «يريد الفولكلور أن ينشىء من جديد التاريخ الفكرى للإنسان، لا كما تمثله كتابات الشعراء والمفكرين المرموقة، بل كما تصوره أصوات العامة الأقل جهارة.

ثم أن الفولكلور هو علم تاريخى، هو تاريخى من حيث أنه يحاول أن يلقى ضوءاً على ماضى الإنسان، وهو علم لأنه يحاول أن يصل إلى أغراضه، لا عن طريق التأملات والاستنتاجات المبنية على أفكار مجردة يسلم بها سلفا - بل باستخدام طرائق القياس التى تحكم عند التحليل الأخير سائر الأبحاث العلمية، الطبيعية والتاريخية»(٣٥).

كما أن إستقراء العوامل التاريخية، التى ساعدت على تكوين مقومات المأثورات الشعبية، وتحديد خصائصها، وكذلك الإستعانة بما أورده السلف من المفكرين العرب، سوف يساعد - ذلك - على إستنباط مناهج بحث محدثة، تتوافق مع طبيعة المادة الفولكلورية العربية، ولا يعنى ذلك - بالطبع - أن ننظر إلى المأثورات الشعبية (الفولكلور العربى) من خلال النزعة المثالية أو القومية التى تنظر إلى الفولكلور بإعتبار أنه صدى للماضى، أو تعبير عن الشخصية القومية، بل ننظر إليه من خلال طبيعة المادة الفولكلورية العربية التى تتميز بالتواصل التاريخى، رغم المتغيرات التى مرت بها وتحتويها.

ذلك أن إستنباط مناهج بحث عربية محدثة سوف يساعد الباحثين العرب على تطبيق هذه المناهج بطواعية وموضوعية أكثر من تطبيق المناهج المقتبسة من المناهج الأوروبية، دون تطويعها لتتوافق مع طبيعة المادة الفولكلورية العربية. فإستنباط مثل هذه المناهج العربية سوف يحقق تلاقيا بين طرائق العمل المحدثة وأصالة الرؤية للمأثورات الشعبية العربية.

فالمناهج الأوروبية المحدثة هى إمتداد طبيعى للمناهج التى استنها الرواد الأوائل فى دراسة الفولكلور الأوروبى، ومن بعد الفولكلور الأمريكى.. فكما أن مواد الفولكلور ـ كما يقول دندس، تنتقل من جيل إلى جيل، «فإن النظريات والمناهج فى دراسة تلك المواد تنتقل من جيل إلى آخر من الدارسين.

والفولكلوريونن لا يستمتعون فقط بدراسة التقاليد، بل هم أنفسهم يميلون غالباً إلى الارتباط بالأشكال التقليدية فى دراساتهم. وكثير من مفاهيم من سبقوهم فى القرن التاسع عشر، ولكن مقدمة بشكل آخر»(٣٦).

تأصيل مناهج البحث فى الفولكلور العربى:

كثير من أعلام الفكر العربى قد ضمنوا أعمالهم الأدبية والتاريخية تسجيلاً ووصفاً لكثير من أنماط الممارسات اليومية، وموضوعات الإبداع الشعبى، مما كان شائعاً فى عصورهم.. وسجلوه بأسلوب ورؤية خاصة تتوافق إلى حد كبير مع أساليب البحث الفولكلورى المعاصر فى جمع مواد المأثورات الشعبية وتوثيقها. ومازالت المعلومات التى سجلوها ـ مصدراً رئيسيا فى معرفة الثقافة الشعبية، التى كانت شائعة فى الحقب التى وضعوا فيها دراساتهم. ولا نبالغ إذا قلنا أن جهود هؤلاء المفكرين العرب، وحدسهم العلمى، يفوق نظرائهم فى المجتمعات الأوروبية بالنسبة إلى الفترات التاريخية التى تمت فيها هذه الأعمال ـ وبخاصة قبل أن يتحدد مفهوم مادة وعلم الفولكلور بدلالاتهما المعاصرة.

فابن خلدون (١٣٣٢ ـ ١٤٠٦) حينما جعل موضوع علم التاريخ، الحياة الاجتماعية، وما يتصل بها من حضارة مادية وعقلية بحث فى أحوال العمران والملك والكسب والعلوم والصنائع المختلفة.

«ولن يستطيع باحث فى الآداب العامية والشعبية أن يغفل ابن خلدون الذى أعانه ملمحه الإجتماعى، وملاحظاته المباشرة، أن يسجل ما سجل من المعارف والروايات والشواهد، وهو وإن وجد فى عصر الطوائف، وأن تجاوزته الحياة قرونا، وأن تأثرت ظروفه المتشابكة، إلا أنه يثبت بطريق مباشر وغير مباشر، أن التراث الأدبى العربى أوسع وأعظم مما كان يظن، وأن فيه من الظواهر ما تغافله المؤرخون والباحثون، وأن هذا الأدب العربى المتسع المتنوع ينزع إلى الوحدة من ناحية، ويحتفظ فى مضامينه وظائف لاتزال حياتنا القومية فى حاجة إليها»[٣٧].

والمنهج التاريخى الذى وضعه ابن خلدون فى دراسته للحياة الإجتماعية وإنتباهه إلى التغيرات التى تحدث فى المجتمعات نتيجة الإنتقال من حالة إجتماعية إلى حالة أخرى، يمكن أن يكون أساساً للنظر المنهجى فى البحث الفولكلورى العربى، ومحاولة إستنباط نظرية فى مناهج بحث الفولكلور العربى، من خلال أعمال المفكرين العرب العظام الذين عنوا بإستقصاء الحياة العامة فى عصورهم، وتسجيل مختلف أشكال الممارسات التى يمارسها الإنسان العادى فى حياته اليومية، مما نطلق عليه الآن مصطلح مكونات الثقافة الشعبية أو مواد المأثورات الشعبية.

وكما يقول أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس «لقد أفاد ابن خلدون من ملاحظته المباشرة ومن دراسته على السواء، وإستطاع بنزعته إلى التعميم الفلسفى أن يضع أمام الباحثين بعده وجوه التشابه بين الأدب الفصيح المعبر عن الوجدان الجمعى، وبين الأدب البدوى المعبر عن هذا الوجدان. وهو التشابه الذى يجعل أيام العرب تتواصل على مدى التاريخ، وتحتفظ بمشخصاتها على الرغم من الانتشار فى المكان وإختلاف اللهجات، كما أنه يميط اللثام عن الإتجاه الملحمى الأصيل فى الأدب العربى، ويبرز الركنين الأساسين وهما الحرب والحب»[٣٨].

والمنهج العلمى الذى كان شائعاً، بين المؤرخين العرب هو النقل من كتب من ألف قبلهم، الرواية عن أناس وضعوا فيهم ثقتهم، وتسجيل مشاهداتهم. وهم «يرعون فى ذلك كله أمانة النقل والرواية وصدق التسجيل. وهذه شروط أساسية فى البحث العلمى. ولكن الدعامة الأساسية التى ترتكز عليها هذه الشروط، هى أن تكون الأخبار، أو الحقائق التى تنقل أو تروى صادقة، أى أن تكون قد وقعت فعلاً، أو كان لها وجود

أصلاً. وهذا أمر لم يفطن إليه الطبرى والمسعودى، والمقريزى ولكنه لم يفت ابن خلدون الذى نبه إليه، وألف فيه مقدمته التى إهتدى فيها إلى معيار الحقيقة فى الأخبار والروايات، ألا وهو العمران البشرى، وماله من طبائع فى أحواله»[٣٩].

هذا المنهج فى تقصى المعلومات وجمعها أتبعه المقريزى (١٣٦٤ ـ ١٤٤٢) فى كتابه (المواعظ والإعتبار بذكر الخطط والآثار) الذى يعتبر مصدراً هاماً من مصادر المعرفة بالمأثورات الشعبية، التى كانت شائعة فى عصره، ومازال بعض منها شائعاً للآن، واستكناه عوامل التغير الحادثة فيها. والمقريزى سار على نهج أستاذه ابن خلدون فى تسجيله للحياة العامة فى عصره. وعن المنهج الذى سلكه يقول: «وأما أنحاء التعاليم التى قصدت فى هذا الكتاب فأنى سلكت فيه ثلاثة أنحاء وهى: النقل من الكتب المصنفة فى العلوم، والرواية عمن أدركت من شيخة العلم وجلة الناس، والمشاهدة لما عاينته ورأيته»[٤٠].

والمقريزى حينما ينظر إلى «الثقافة المادية» المتمثلة أمامه لا يغفل تتبع «الثقافة العقلية» والمصاحبة لأشكال هذه الثقافة المادية.. كما أنه يدرك بوضوح أن «لكل أمة من أمم العرب والعجم على تباين آرائهم وإختلاف عقائدهم، أخباراً عندهم معروفة شائعة، ذائعة بينهم. ولكل مصر من الأمصار المعمورة حوادث قد مرت به، يعرفها علماء ذلك المصر فى كل عصر». ولا شك أن كتاب عجائب الآثار فى التراجم والأخبار للمؤرخ العظيم عبد الرحمن الجبرتى (١٧٥٤ ـ ١٨٢٥) يعتبر عملاً فريداً وسجلاً رائعاً للحياة اليومية فى عصره. إذ يزخر بكل مصادر الثقافة الشعبية فى عصره... كما أن ما يحتويه من مادة عن تاريخ مصر الاجتماعى تعتبر مبحثاً هاماً من مباحث الدراسات الفولكلورية، وبخاصة عن الحياة فى الفترة ما بين القرنين الـ ١٨، ١٩.

هؤلاء المؤرخون العرب الكبار يعتبرون أيضاً برؤية محدثة من رواد الدراسات الفولكلورية، مثلهم فى ذلك مثل غيرهم من الأدباء العرب الذين عنوا بالحياة اليومية وآداب عامة الناس.. ومن الأعمال الرائدة فى ذلك العمل العظيم حقاً كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى (٨٩٧ ـ ٩٦٧). الذى أمضى من عمره خمسين عاماً فى إنشائه، وقد ألفه أساساً على الأصوات المائة التى إختارها للرشيد إبراهيم الموصلى

وإسماعيل بن جامع، وفليح بن أبى العوراء. فكان يقدم الصوت ويبين ناظمه وملحنه، ثم يترجم لواحد أو أكثر. ومنهجه الذى إلتزمه فى تقصى المعلومات يعتبر أساساً لأى منهج عربى حديث فى جمع الأغانى وتصنيفها(٤١). فهو فى هذا الكتاب جمع ما حضره وأمكنه جمعه من الأغانى العربية قديماً وحديثاً، ونسب كل ما ذكره منها إلى قائل شعره، وصانع لحنه، وطريقته من إيقاعه، واصبعه التى ينسب إليها من طريقته، وقد يتخلل كل ذلك شىء من الجد والهزل والآثار والأخبار والسير والأشعار المتصلة بأيام العرب المشهورة وأخبارها المأثورة، وقص الملوك فى الجاهلية والخلفاء فى الإسلام. وكتاب الأغانى يعتبر مرجعاً هاماً لكل باحث فى الثقافة العربية، كما أنه موسوعة تضم التاريخ والأدب والنقد والموسيقى والأنساب والتراجم وغيرها.

وإذا ذكرنا الأصفهانى فلابد من ذكر الأرموى وغيره من علماء الموسيقى العرب، فأعمال صفى الدين الارموى البغدادى (٦١٣هـ / ١٢١٦م) تعتبر مرجعاً هاماً لكل دارس فى الموسيقى العربية. كما أن «صفى الدين كان نجماً لامعاً وصورة صادقة تتجلى فيها البيئة بكل خبرتها ومعارفها فى ذلك العصر، شأن العلماء الذين كان كل منهم بمثابة موسوعة متنقلة، لا يخطئها باب من المعرفة ولا يفوتها لون من الثقافة والدراية».. كما أنه أول من ضبط تدوين نغم الألحان وإيقاعاتها فجعل للنغم حروفاً، ولأزمنة الإيقاع أعداداً، بإزاء أجزاء اللحن(٤٢)..

والفارابى بكتابه القيم «الموسيقى الكبير» يعد من أكبر علماء الموسيقى. ففى دراسة الموسيقى الشعبية لا يمكن لباحث أن يتغافل جهود هؤلاء الرواد العرب الذين أسسوا قواعد النظر العلمى فى الإبداع الفنى ككيان أساسى فى بنية الثقافة العربية، كما إنتبهوا إلى دور الموسيقى فى الحياة اليومية لأبناء عصرهم.

ومن الطبيعى أن لا يكون هناك فرق فنى بين ما نصطلح عليه بالموسيقى الفنية أو التقليدية أو المدونة والموسيقى الشعبية. إذ أن الفروق بينهما تنحصر فى الهدف والوظيفة. ومن الواضح أن الألحان التى حظيت بإعجاب الناس زمنا طويلاً فى أماكن شتى هى التى يمكن أن تعد من الموسيقى الشعبية. إنها الألحان التى تبرز إلى الوجود وسط جماعة ما، وتتردد بين أفراد ما، وتحظى بإعجاب هذه الجماعة(٤٣).

والفرق الأساسى يكمن فيما نصطلح عليه بنظرية الإنتاج ونظرية الاستقبال.. كما أن أهم سمة فى الموسيقى الشعبية هى مناسبات أدائها، والمؤدون لهذه الموسيقى، والجمهور المستقبل.

إنشاء الصيغة الأدبية للفولكلور العربى:

بجانب هؤلاء المفكرين العظام نجد فريقاً آخر من الأدباء العرب الذين حددوا معالم الطريق فى النظر إلى موضوعات الأدب الشعبى ومأثورات العامة، وقدموا لنا من خلال رؤيتهم الشخصية والموضوعية صوراً حية نقلوها نقلاً دقيقاً وبليغاً فى نفس الوقت..

من بين هؤلاء الأعلام الافذاذ يذكر الأصمعى عبد الملك الباهلى (٧٤٠ - ٨٣١) كنموذج يعتز به فى توثيق المرويات، فهو راوية «لذى جد وهزل بعد أن يكو ن محسناً» وقد كانت أخبار الاصمعى مضموناً ثرياً لأقدم صور التأليف القصصى، ونحس، إن هذه الأخبار قد نمت إرتجالاً، وتضخمت بأقلام الأدباء من ناحية، وبألسنة القاصين والندامى والمتظرفين من ناحية أخرى. ووجدها الفنان الشعبى أشبه بزهور متناثرة نابتة فى أرض خصبة، ولكن بين الغثاء والأحجار، وجمعها حتى دون أن يحاول بلورة مغزاها العام[٤٤].

أما عمرو بن بحر الجاحظ (٧٧٥ - ٨٦٨) فيعتبر نموذجاً أدبياً خاصاً فى إنشاء الصيغة الأدبية للمادة الفولكلورية - فقد كان - «عالماً محيطاً بمعارف عصره لا يكاد يفوته شىء منها، سواء فى ذلك أصيلها ودخيلها. وسواء منها ما كان إلى العلم والتحقيق، وما كان إلى الأخبار والأساطير، وكان راوية من رواة اللغة وآدابها أخبارها، غابرها ومعاصرها، واسع الرواية، دقيق المعرفة، قوى الملكة فى نقد الآثار وتمييزها»[٤٥]. فكتاباته «تتميز بالبراعة فى الوصف والقدرة على التمييز، ودقة فى التصوير الحسى والنفسى، وميل إلى الفكاهة. وكان يصور الواقع دون تستر أو محاولة لتجميله، فرسم طبقات المجتمع المتفاوتة، وبعد عن إستخدام الخيال والصور المجازية[٤٦].

وقد لاحظ الجاحظ إختلاف اللهجات فى الأمصار الجديدة، وعلل هذا تعليلا علمياً

سليماً، فقال «بأن الإختلاف يرجع إلى لهجات القبائل الوافدة التى إحتك بها وإتصل بها السكان الأصليون فى تلك المناطق»[٤٧].

وإذا ذكر الجاحظ بمؤلفاته العظيمة وبخاصة الحيوان، والبخلاء، والبيان والتبيين، والمحاسن والأضداد... لابد من ذكر عالم وأديب إسلامى هو عبد الله بن المقفع، الذى لا يستغنى باحث فى الآداب الشعبية العربية أو العالمية عن كتابه العظيم «كليلة ودمنة». سواء كان هو واضعه أم ناقله. «وتبرز حكايات كليلة ودمنة، ومدى تأثيرها فى الآداب الأوروبية من تتبع عدد القصص عبر الزمان والمكان، وبخاصة فى الآداب الأوروبية»[٤٨].

وبهذا يمكن القول أن صيغ تدوين المأثورات الشعبية وأنماطها التعبيرية المختلفة فى كتب التراث العربى المتعددة، ليست صيغاً أو أنماطاً مستحدثة أو قاصرة على طبقات معينة هى الطبقات الشعبية وعامة الناس، بل هى فنون قولية أدبية متواترة وجدت لدى عدد غير قليل من الكتاب والأدباء العظام، الذين وعوا قيمة هذا الإبداع فنياً وموضوعياً، ووظيفته فى الحياة اليومية للإنسان، فإحتفوا به وسجلوه فى أعمالهم الفنية، والتى شكلت بصيغها الأدبية الطابع المتميز للتراث العربى، بما تحتويه هذه الصيغ من دلالات ثقافية.

وأعمال كل واحد من هؤلاء الأعلام من المفكرين العرب تحتاج إلى دراسة مستأنية مستقصية من وجهة نظر علم المأثورات الشعبية. فالمتأمل فى كتب الجاحظ - مثلاً - وما دونه من مادة أدبية وإجتماعية مما نصطلح عليه حالياً بالمادة الفولكلورية، وما فعله الجاحظ بشأن تدوينها وحرصه على تسجيلها بلغاتها الخاصة، سوف يجد الدارس المتأمل فى ذلك أنه أمام مدرسة متميزة فى إنشاء الصيغ الأدبية الفولكلورية فى عرض المادة المجموعة من بيئاتها. وإن عمل الجاحظ - فى الجمع والعرض - يصلح أن يكون ركيزة أساسية، وملمحا محدداً لأسلوب عربى متميز محدث فى صياغة المادة الفولكلورية وعرضها.

فالباحث الفولكلورى المعاصر، وبخاصة فى موضوعات الأدب الشعبى، يتوقف دائماً أمام أساليب عرض مادته المجموعة ميدانياً. والجاحظ قد سبق ووضع الإطار الأدبى لعرض هذه المادة دون إغفال للخصائص الشعبية للمادة نفسها. فعملية

العرض والتقديم لهذه المادة الفولكلورية هى عملية إنشاء جديدة لإبراز القيمة الفنية لهذا الإبداع، وتحديد لموضوع هذا الإبداع من خلال النظرة المحدثة فى الكشف عن عناصر وأنماط هذا الإبداع.

ومن ثم فالجهود التى بذلت منذ منتصف هذا القرن فى المجتمع العربى، كانت جهوداً مثابرة، ساعدت على تحويل الإهتمام بالمأثورات الشعبية من النظرة الفنية إلى الإهتمام العلمى بالفولكلور العربى وطرائق جمع مادته. وقد ساعدت هذه الجهود المتنوعة على إنماء الدراسات العلمية وإنشاء الصيغ الأدبية فى دراسة وعرض مواد هذه المأثورات، وبخاصة ما اتصل بالأدب الشعبى.

فصدرت دراسات علمية وأكاديمية فى مختلف أقطار الوطن العربى تتناول مختلف فروع الفولكلور العربى، علماً ومادة. ولا شك أن إعادة النظر فى أعمال الرواد العرب الأوائل سوف تساعد على تكوين صورة واضحة عن مكونات ومحتويات الثقافة الشعبية، كما أن إستقراء الأساليب والمناهج التى إستنها هؤلاء المفكرون سوف تساعد على إستنباط إتجاه فولكلورى معاصر فى دراسة المأثورات الشعبية العربية. ويتلاقى هذا النظر الفلسفى مع المناهج المحدثة العالمية فى جمع وتصنيف دراسة هذه المواد.

فالعمل الميدانى فى جمع وتسجيل المأثورات الشعبية مازال يعتمد على إجتهادات علمية فردية، تقوم بها مجموعات متفرقة فى أقطار الوطن العربى، أدركت أن المادة الحقيقية للإبداع الشعبى، مازالت مادة خاماً لم تكتشف ولم تحلل عناصرها، وبالتالى لم يتم تصنيفها، ولم تخضع بعد لعمليات النقد والتقييم.

وإعتمد العاملون فى ميدان جمع المادة الفولكلورية على أساليب مقتبسة من مناهج البحث العلمية الحديثة من مختلف المدارس الفولكلورية الأوروبية.

وقد ظهر بوضوح فى السنوات القليلة الماضية مدى الحاجة إلى منهج موحد وطريقة فى العمل يتفق عليها الدارسون العرب لتتوافق هذه المناهج مع طبيعة المأثورات الشعبية العربية من حيث إنها إبداع مستمر نام، وتواصل ديناميكى ـ للتراث العربى والموروثات الثقافية، التى تكون جوانب أساسية فى الثقافة العربية

المعاصرة[٤٩].

ففى الواقع أن نظريات ومناهج البحث الفولكلورية الأوروبية أو الأمريكية كانت نتيجة جهود متواصلة ومتكاملة بذلها علماء عديدون، فى محاولات دائبة للكشف عن مادة المأثورات الشعبية ومكونات ثقافات الشعوب وتحديد موضوعاتها ووظيفتها وغاياتها. وإذا راجعنا مثلاً مصطلح فولكلور Folklore فى أحد المعاجم الحديثة[٥٠] سنجد أمامنا عشرين تفسيراً لهذا المصطلح، وكلها تفسيرات وضعها علماء مختلفو التخصصات والجنسيات. سواء من كان منهم من علماء التاريخ أم الأساطير أم الأجناس أم الثقافة الشعبية أم اللغات.

حركة الفولكلور الأوروبية:

فمنذ أن إستخدم الأثرى البريطانى سير وليام چون تومز Sir William John Tomes (١٨٠٣ ـ ١٨٨٥) مصطلح فولكلور Folklore فى ١٨٤٦/٨/٢٢ ليدل على مواد التراث الشعبى الحى الشفاهى، شاع إستخدام هذا المصطلح ليدل على مواد الإبداع الشعبى التى تتناقل عناصره شفاهة عبر الأجيال، وتعبر تلقائياً عن فكر ووجدان المجتمع، بما تحمل من موروث ثقافى.

ولا شك أن جهود العالمين الألمانيين يعقوب جريم (١٧٧٥ ـ ١٨٦٣) وويلهم جريم (١٧٨٦ ـ ١٨٥٩) كانت البداية العلمية للبحث عن مواد الفولكلور. ولقد إرتبطت دراسة الفولكلور فى بدايتها بالبحوث التاريخية والإهتمام بالموروثات القديمة والعادات قبل أن ترتبط إرتباطاً وثيقاً بمناهج البحث الانثروبولوجية والاثنوجرافية، إلى أن إستقلت بمباحثها ومناهجها وطرائق العمل فى جمع مادتها[٥١].

كما أن الإتجاه الرومانسى والنزعة القومية، قد أثرتا على الإتجاه العقلى والمنهج الوضعى فى تناول المادة الفولكلورية. فالعناية التى بذلها الاثنولوجيون والفولكلوريون على إختلاف تخصصاتهم سواء فى الأدب أو الموسيقى الشعبية، وغير ذلك من الفنون الشعبية فى جمع مواد الإبداع الشعبى Folk Creation من الفلاحين والبسطاء وعامة الناس من حملة المأثورات الشعبية. هذه العناية وافقت النزعة القومية والرومانسية التى سادت أوروبا فى ذلك الوقت علاوة على تشجيع الاتجاه الرومانسى

في نفس الوقت لإذكاء الروح القومية بالحفاظ على التراث الشعبى، بإعتباره مظهراً مباشراً للتعبير عن الشخصية الوطنية. ولكن الجهود المثابرة العديدة التى بذلها الفولكلوريون قد خلصت البحث الفولكلورى من هذين الإتجاهين، الرومانسى والقـومى[٥٢] وحافظت على المنهج العلمى فى الدراسات الفولكلورية. والواقع أن المدرسة الاسطورية فى الفولكلور قد لعبت دوراً هاماً فى هذه الدراسات، وأوجدت نوعا من العلاقة بين دراسة الحكايات الشعبية والخرافية منها بخاصة والأساطير[٥٣]. فكثير من الحكايات الشعبية تحمل فى مكوناتها عناصر أسطورية، كما تداخلت عناصر من الأساطير والتصور الأسطورى مع بعض عناصر المعتقدات الدينية، ورغم الإستقلال العلمى الذى يتميز به علم الفولكلور - حالياً - توجد صلة وطيدة بين علم الأساطير ومباحث الحكايات الشعبية والممارسات الطقوسية.

فالباحث الفولكلورى يجد نفسه دائماً فى حاجة إلى معاونة تفسيرات علماء الأساطير، مثل حاجته إلى معاونة الدراسات الانثروبولوجية والاثنولوجية[٥٤].

واتجهت البحوث الفلولكلورية وجهة مستقلة منذ أوائل القرن العشرين مستعينة فى طرائق العمل الميدانى بمناهج البحث الاثنولوجية، بل ومازالت الصلة وطيدة بين الانثروبولوچيين والفولكلوريين باعتبار أن كلاً منهما يدرس موضوعات الثقافة الشعبية. وأن تميز الفولكلوريون - حالياً - بعملهم القيم فى جمع المادة وتصنيفها[٥٥]. بيد أن هذا كله لا يمنع من الإعتراف كما يقول الدكتور أحمد أبو زيد، «بأن هناك الآن شيئاً من التباعد بين علماء الانثروبولوجيا والاجتماع من ناحية، وعلماء الفولكلور من الناحية الأخرى. وربما كان المسئول الأول عن ذلك هو علماء الانثروبولوجيا الاجتماعية بالذات، الذين يوجهون معظم إهتمامهم لدراسة العلاقات والنظم والأنساق الإجتماعية، ويضحون فى سبيل ذلك بالعادات والتقاليد والمظاهر الثقافية المشخصة أو العيانية التى تؤلف أصلاً مادة الفولكلور ومادة الاثنولوجيا. وليس ثمة شك فى أن ذلك التباعد ينطوى على كثير من الخطر على الانثروبولوجيا ذاتها، لأن دراسة الحكايات والأساطير والرقص والأغانى والطقوس وما إلى ذلك، تساعد مساعدة فعالة بغير شك على الوصول إلى فهم أعمق للحياة الاجتماعية. ويمتد ذلك الخطر إلى الفولكلور أيضاً حيث يتطلب الأمر أن يأخذ المتخصصون فيه بالمناهج الأكثر تطوراً،

وإلى الإستعانة بمهارة الانثروبولوجيين والاثنولوجيين حتى لا يقعوا فريسة للتجمد والركود، ويكتفوا بالجمع والتصنيف دون التحليل الوظيفى الذى هو سمة العلوم الاجتماعية والإنسانية الحديثة،(٥٦).

وفى الواقع، أصبح للدراسات الفولكلورية دور أساسى فى معاونة الدراسات الاجتماعية واللغوية فى الكشف عن عناصر أساسية فى بنية ثقافة المجتمعات. وقد إهتم الفولكلوريون بعمل الدراسات المقارنة للعناصر المكونة لأنماط وطرز الإبداع الشعبى. وإستقراء العناصر المتغايرة Variants، وإستقصاء العناصر الأصيلة Versions، وإستنباط أشكالها الأصيلة. وتتبع هجرة العناصر الفولكلورية ووحداتها من مجتمع إلى آخر. وتداخل عناصر Motifs من ثقافة مجتمع ما مع عناصر من ثقافة مجتمع آخر. وظهور عناصر جديدة أو وحدات Units متداخلة فى أنماط Patterns بديلة لأنماط أخرى، أو تعديل وتغيير فى أشكال Forms بعض الطرز Types، وما يظهر من أنماط ثقافية جديدة، نتيجة لعمليات التداخل والتزاوج والاحتكاك الثقافى Acculturation مما يعتبر مادة هامة فى مسح قطاعات ثقافية عدة Cross cultural survey ودراسة الأنماط الثقافية المتشابهة والعناصر Elements المتماثلة فى أكثر من بيئة ثقافية مما يهتم به أتباع المدرسة الانتشارية Diffusionists أو أصحاب مدرسة تعدد الأصول Polygeneticists فى دراسة ثقافات الشعوب. سواء كان ذلك من حيث تاريخ ظهور هذه العناصر (المدرسة التاريخية) أم أماكن وجودها وإنتشارها (المدرسة الجغرافية). أو من حيث دراسة وظيفة Function هذه العناصر أو دورها فى تكوين Structure بنية الثقافة.

إتجاهات البحث المعاصرة:

عملية جمع وتسجيل مواد المأثورات الشعبية هى الأساس لأى دراسة علمية لهذه المواد، وقد إهتم الفولكلوريون بوضع شروط دقيقة يجب توافرها فيمن يقوم بعمليات جمع المادة ميدانياً... كما وضعت الاستبيانات Questionnaires التى يسترشد بها الجامعون Collectors ويستوفون عناصر موضوعاتها خلال العمل الميدانى Field work. وقد ساعدت جهود الانثربولوجيين والفولكوريين على تحديد أساليب

العمل فى جمع مواد هذا الإبداع الشعبى من بيئاتها. ووضع الفولكلوريون دراسات تختص بطرائق العمل الميدانى تبعاً لموضوعات المأثورات الشعبية. ومنذ أن أصدر المعهد الانثروبولوجى الملكى إرشاداته وملاحظاته عن طرق العمل الميدانى عام (١٨٧٤) [٥٦أ] التى تعين جامعى المواد الثقافية فى جمع موادهم، أخذ الإهتمام يتزايد فى جمع هذه المواد، سواء كان هذا الجمع يتم مباشرة أم من خلال الملاحظة غير المباشرة.

كما وضع فريزر Sir James Frazer، فى عام ١٨٨٧ قائمة طويلة من الأسئلة عن «أخلاق الشعوب غير المتحضرة أو شبه المتحضرة وعاداتها وأديانها وخرافاتها»[٥٦ ب] وكان يرسلها إلى عدد كبير من العلماء والأشخاص العاديين فى جميع أنحاء العالم للإجابة عليها، وأفاد من الاجابات التى تلقاها فائدة كبرى فى كتاباته الكثيرة. ثم أضاف إليها إضافات جديدة عام ١٨٨٨، وراجعها ثم نشرها فى شكل كتيب صغير عام ١٩٠٧. وتعتبر هذه الوسيلة من الأساليب والطرائق التى يلجأ إليها بعض الانثروبولوجيين حتى الآن لإستكمال معلوماتهم رغم ما يشوبها من عيوب[٥٧].

كما أن الدراسات الميدانية التى قام بها مالينوفسكى تلميذ وصديق فريزر فى ثقافة الشعوب البدائية[٥٨] قد ساعدت على تطوير مناهج البحث الميدانية الاثنوجرافية، والنظر إلى وظيفة هذه الثقافات بإعتبار أن الاحتياج الثقافى هو مجموعة كبيرة من الظروف التى يجب إشباعها إذا أريد للمجتمع أن يبقى، ولثقافته أن تستمر[٥٩].

كما أنه منذ أن وضع «سير لورانس جوم» Sir Laurence Gomme فى عام ١٨٩٠ إرشاداته عن جمع المادة الفولكلورية The Handbook of Folklore إتجه الفولكلوريون إلى محاولة تحديد أسلوب خاص بهم فى العمل الميدانى مستقل عن الطرق الانثروبولوچية والاثنولوچية.

وفى عام ١٩١٣ نشرت «شارلوت صوفيابيرن» طبعة جديدة من هذا الكتاب منقحة ومزيدة... ومازال هذا الكتاب يعتبر مرشداً لجامعى مواد الفولكلور الهواة... كما أنه ساعد على تحديد مجالات العمل الميدانى الفولكلورى، وقد أعيد نشره فى عام ١٩٥٧[٦٠].

وحينما صدر كتاب شيان سوليڤان Sean O'Suilleabhain[٦١] عام ١٩٤٢ عن طرق وجمع الفولكلور الأيرلندى، أعتبر خطوة هامة جديدة فى دراسة المادة الفولكلورية وطرق جمعها، وقد تضمن إرشادات أيضاً للباحث الميدانى فى جمع مواد المأثورات الشعبية، وبخاصة ما يتعلق بالأدب الشعبى والعادات والتقاليد والطقوس.

فالفولكلوريون يهتمون أشد الإهتمام بأساليب جمع المادة وتصنيفها... وبخاصة أن هذه المادة تخضع لتغييرات مستمرة سريعة، وإذا لم تجمع علميا وتسجل تسجيلاً دقيقاً فلن يكون من السهولة بمكان إعادة جمعها كما هى مرة أخرى. ويرى «يورى سوكولوف» إن من الطبيعى فى الفولكلور - الذى يغلب عليه الشعر الشفوى - أن يكون للمتغيرات فيه أهمية أكبر منها فى الأدب المدون. وحيث أنه لا يدون، فإن النص الذى يبتدع لا وسيلة لحفظه إلا ذاكرة الراوى أو القاص أو المغنى، «ولئن كان دور التغيرات يظهر بوضوح أكثر فى الأعمال الشفوية فمن الضرورى أن نعامل كل نص كحقيقة فنية ذات دلالة مستقلة. ويكفى مثلاً أن نسجل إحدى الحكايات المتعلقة بموضوع واحد من راويين مختلفين حتى نقتنع أننا أمام عملين مختلفين بالرغم من تشابههما فى الفكرة والموضوع»[٦٢].

هذا التغير والتغيير السريع الحادث فى المادة الفولكلورية حتم أن يكون جامع هذه المادة متميزاً بصفات خاصة سواء من حيث الثقافة الواسعة، أو سرعة وحسن التصرف، والإدراك التام لموضوع عمله، وتجاوبه مع التغيرات الحادثة فى المادة سواء من حاملها أو بطبيعتها المرنة التى تتوافق مع ظروف البيئة التى تحوطها.

وأهم عملية فى العمل الميدانى هى جمع المواد الفولكلورية من حفظتها ومستخدميها، خلال ممارستها فى الحياة اليومية مباشرة وإستقصاء المعلومات عنها من الرواة الذين لهم خبرة فى الحفاظ على هذه المأثورات وحفظها. فأهم خصائص المأثورات الشعبية أنها «مادة حية» تتسم بالتغيير والاستمرار فى آن واحد، تتغير بتغير ظروف الحياة فى المجتمع صاحب هذه المأثورات وقد يكون التغير فى «وظيفة» هذه المأثورات، أو فى شكلها مع الحفاظ على وظيفتها[٦٣].

«فالعمل فى الحقل الفولكلورى دأب متواصل، فإذا قام الباحث بجمع مادة من التراث الشعبى فى فترة من الزمن، فإنه لا يستطيع أن يدعى أن هذه المادة تعكس

شخصية الشعب فى جميع العصور. فعلى الرغم من أن الجماعة الشعبية تتميز بتكوينها المتماسك، وبحرصها الشديد على المحافظة على التراث الشعبى بوصفه كلا، فإن الجماعة الشعبية تخضع من ناحية أخرى، لعوامل التغير التى تعترى حياتها. فإذا إستجابت الجماعة الشعبية لهذا التغيير وروته سواء كان هذا التغيير إجتماعياً أو سياسياً أو أخلاقياً، فإنه لابد أن تعبر عنه تلقائيا فى أشكال تعبيرها. ويترتب على ذلك أدراكها لعجز الأشكال القديمة عن التعبير عما يخالج نفوس أفرادها. ومن هنا يحدث التغيير فى الشكل والمحتوى معاً، وإن ظل الشكل الجديد يرتبط إلى حد ما بالشكل القديم.

ولا تتمثل مقدرة الجماعة الشعبية التى يمثلها الراوى، على التغيير والتحوير فحسب، بل تتمثل فضلاً عن ذلك فى خلق الشكل الفنى الجديد الذى يعد كذلك إستجابة لنمو مقدرتها الفنية،(٦٤).

والبحث عن وظيفة العناصر الفولكلورية شاق وعسير، ويتطلب دراسة المجتمع بكل مكوناته، ،أو على الأصح فإنه يقتضى من ناحية ضرورة التعرف على مدى تعبير هذه العناصر الفولكلورية عن العلاقات والقيم السائدة فى المجتمع، ومن ناحية أخرى دراسة العناصر الفولكلورية التى تدخل فى كل نسق من الانساق الاجتماعية التى تؤلف البناء الاجتماعى، مما يعنى فهم المجتمع ككل من زاوية فولكلورية بحتة ومن يدرى فقد يؤدى ذلك فى آخر الأمر إلى ظهور ما يمكن تسميته بالمدخل الفولكلورى لدراسة المجتمع مثلما هناك مدخل ايكولوچى أو مدخل إقتصادى أو غير ذلك من المداخل التى تتبعها مدارس الانثروبولوچيا المختلفة، فى دراستها للمجتمعات الإنسانية،(٦٥).

جامع المادة الفولكلورية:

من الضرورى أن يتوافر لدى جامع المادة الفولكلورية Field Worker ثقافة واسعة ومعرفة كافية بواقع الحياة فى منطقة بحثه، وإلمام واضح بموضوع المادة التى يجمعها.

كما أن الملاحظة المباشرة التى يقوم بها جامع المادة الفولكلورية خلال ممارسة المجتمع لهذه المادة تلقائياً ـ لها أهميتها فى إعطاء الإطار الثقافى والنفسى لمجالات

المأثور الذى يتتبع عناصره.

وجامع المادة الفولكلورية لا يقتصر على تسجيل مواصفات موضوعية فحسب، بل يجمع أيضاً كل العوامل المساعدة على ظهور هذا المأثور وشيوعه والظروف المحيطة بممارسته. ومعرفة كل ما هو ممكن عن موضوع بحثه، سواء كان ذلك من مصادر مكتوبة ومنشورة أو وثائق خطية أو من بحوث مسبقة. ولابد أن يحرص فى العثور على إجابات وافية عن:

ماهية المادة التى يجمعها ومواصفاتها التفصيلية... وما مكوناتها وخصائصها. من صاحبها ومستخدمها... كيف تبتدع أو تمارس... ولماذا... وأين... ومتى مع تتبع كل ما هو ممكن من معلومات عن فترات وظروف وأماكن ظهورها - وإنتشارها. وإستقصاء التغيرات الحادثة فيها...

ونظراً لأن الجامع Collector أو الباحث الميدانى Field Worker يستقصى مادته عادة من البسطاء وكبار السن، فلابد أن يتصف باللباقة وحسن التصرف والقدرة على إثارة ذاكرة محدثية، وأن يثير لديهم حب الإفضاء بما يعرفونه من ذكريات موروثة... كما تتيح للمسنين منهم خاصة - فرصة لتداعى أفكارهم وتتابعها دون بعد كبير عن الموضوع الذى يحرص على جمع مادته ومعرفة عناصره(٦٦).

والعمل الدقيق الذى يواجهه الباحث الميدانى عادة هو صعوبة العثور على الرواة الثقاة الذين يمكن الاعتماد على صدق المادة التى يقدمونها.. لذلك كان على الراوى مراجعة المادة التى يجمعها مع رواة آخرين، دون أن يثير فى نفوسهم أدنى شك بأن ما يرونه هو مادة معادة أو مكررة.. أو للباحث معرفة تامة مسبقة بها.

كما يسعى الباحث إلى محاولة معرفة قدرة الراوى على التقييم، وما هى المعايير التى يحكم بها الراوى informent على موضوع ما من الإبداع الشعبى بالجودة أو الرداءة.

ونظراً لأن مواد الإبداع الشعبى لا تستخدم فى المجتمع بإعتبار قيمتها الجمالية أو النفسية فحسب. فلابد من معرفة مدى إدراك الراوى، مصدر المعلومات، للقيمة

الاجتماعية لهذه المادة ووظيفتها.

لذلك يحرص الباحث الميداني على محاورة الراوى حول النموذج الذى يقدمه، ومعرفة مدى أهميته للراوى نفسه. وما هى الأحاسيس التى يثيرها هذا النموذج فى نفسه. ولماذا يحرص على تقديم هذا النموذج. كنموذج أصيل أو كمثال لما هو غير أصيل، وكيف يمكن للراوى أن يحكم على نموذج ما بأنه أصيل أو شعبى أو غير أصيل رغم شيوعه... وأنه أصيل رغم عدم شيوعه.

محاولة الباحث إستكناه ومعرفة الأسباب التى تجعل الراوى يتذكر جزءاً معينا وينسى جزءاً آخراً. هل لعدم أهمية هذا الجزء (فى نظر الراوى)، أم لأنه لا يرضى عنه (شخصياً)... أم لأسباب أخرى(٦٧).

والتعرف على أسباب إنتقال المادة الفولكلورية وإنتشارها، يعتبر جزءاً هاماً من البحث الميداني، لذلك يحرص الباحثون الفولكلوريون على معرفة متى... وأين إنتشرت وذاعت هذه المادة... أو من أين ومتى انتقلت... وكيف حصل الراوى على هذه المعلومات، وفي أى ظروف حصل على هذه المعلومات، أو حفظها أو تعلمها... ومِنْ ومَنْ وما التغييرات التى أدخلها ـ الراوى نفسه على هذه المادة. سواء كانت مادة شفاهية من الفنون القولية أو التعبيرية، أو من المقتنيات المادية (من الفنون التشكيلية أو التطبيقية... إلخ).

وكيف أحدث هذه التغيرات أو التعديلات... ولماذا... ومتى وأين؟؟

أما بالنسبة للمواد التى يتسنى للباحث الإطلاع عليها أو ملاحظتها مباشرة، فعليه أن يحصل من الراوى مصدر المعلومات على أكبر قدر من الوصف التفصيلى لها سواء كان الراوى على معرفة بها مباشرة أو إنتقلت إليه هذه المعلومات عن طريق آخرين. ومحاولة معرفة أسماء وأماكن الأشخاص مصدر هذه المعلومات... والإتصال بهم إذا أمكن ذلك.

كما أن إستيفاء البيانات الخاصة بالراوى هو شكل متبع فى كل البحوث الميدانية.

منطقة البحث:

وكما يحدد الباحث الميدانى موضوع المادة التى يجمع عناصرها لابد أن يحدد أيضاً منطقة العمل... فبجانب تحديد مواصفات الموضوع الذى سيبحثه عليه أيضاً أن يحدد أين سيبحثه... ويجمع مادته حول منطقة بحثه. فالمأثورات الشعبية تتأثر بحكم طبيعتها بظروف البيئة التى تحوطها ومجالات إستخدامها.. باعتبار أنها تعبير تلقائى عن الحياة يعايشها الإنسان.

والباحث الفولكلورى يجد نفسه دائماً فى حاجة إلى علوم أخرى تساعده على تفسير وتقييم المادة التى يبحثها. سواء كان ذلك بمعاونة الدراسات التاريخية أو الاثنوجرافية أو الاجتماعية واللغوية التى تناولت موضوع بحثه، أو المنطقة التى يجمع منها مادته... وإلى غير ذلك من مباحث العلوم الإنسانية.

إذا لم تتوافر لدى الباحث الميدانى مادة علمية مسبقة عن منطقة بحثه، فإنه يلجأ إلى رصد مختلف الظواهر التى تتعلق ببنية الثقافة فى البيئة التى يعمل فيها.

والمعلومات الأساسية التى يجب توافرها عن منطقة البحث تتلخص فى:-

١ - البيئة الطبيعية والجغرافية:

(أ) المناخ، طبيعة الأرض، أهم الظاهرات الطبيعية فى المنطقة.

(ب) وصف نظام المبانى ووضع البيوت - متباعدة أم متجاورة.

٢ - المواصلات:

(أ) الطرق الرئيسية والمواصلات الهامة الموجودة حالياً... ما هى.. وكيف كانت فى الماضى.

(ب) قرب المنطقة أو بعدها عن المدينة.. وما أقرب المدن إليها.

٣ - بيانات إحصائية وإجتماعية عن:

(أ) عدد السكان... وفئاتهم.

(ب) عدد المنازل.

(ج) المهن المختلفة، وما أكثر المهن شيوعاً.

(د) مواسم إزدياد الدخل ومستواه.

(هـ) الحالة الثقافية وعدد المدارس.

(و) طرق الاتصال بين المقيمين ومن غادروا «المنطقة» وما نوع هذا الاتصال ومدى تأثير ذلك على المستوى الثقافى للأهالى.

٤ ـ تاريخ المنطقة:

(أ) من مؤسسها ومتى أنشئت.. كيف..

(ب) من هم المسنون فيها؟.

(ج) ما الأحداث التاريخية التى شهدتها «المنطقة»، حروب، معارك تغييرات سياسية أو إجتماعية أو تحول إقتصادى.

(د) هل توجد قصص أو حكايات خيالية حول «اسم المنطقة». متى سميت بهذا الاسم... ولماذا... هل حدث تغيير فى الاسم... متى ولماذا..؟.

(هـ) ما البحوث التى سبق أن تمت عن هذه المنطقة وما موضوعات من قام بعملها... متى...؟ وأين توجد...؟.

٥ ـ العلاقات الاقتصادية:

(أ) ما المهن الشائعة، قديماً ـ حديثاً.

(ب) هل يوجد فنانون محترفون. ما أنواع الفنون التى يمارسونها.

(ج) ما الحرف التقليدية القديمة... من يمارسها.

(د) هل توجد مراكز صناعية أو فى المناطق المجاورة، وما أثرها على الحرف والمهن فى هذه المنطقة.

(هـ) من يعمل فى هذه الحرف والمهن.

(و) هل هناك تقسيم إجتماعى بين الطبقات وفئات المهن المختلفة. ما أهم الفئات وما أثر ذلك على شكل البيوت والادوات المستخدمة، والملابس الشعبية وغير ذلك من الأشياء الفنية.

٦ ـ الحياة الاجتماعية والثقافية:

(أ) المدارس الموجودة، أنواعها... أقدم المدارس... وتاريخها.

(ب) المشاكل الأمية وأسبابها.

(ج) مدى الإهتمام بالكتب والمجلات والصحف، ووسائل الإعلام، الإذاعة والتليفزيون.

(د) هل توجد دار سينما أو مسرح.

٧ ـ العادات الاجتماعية فى الاحتفالات:

(أ) الاحتفالات الدينية والقومية.

(ب) إحتفالات دورة الحياة من ميلاد وختان وزواج... ووفاة.... ما هى ومتى تقام... ما هى المناسبات العائلية لهذه الاحتفالات.

٨ ـ الحياة التقليدية والعادات المتبعة:

(أ) ما هى أهم المناسبات.

(ب) ما الأزياء الشعبية الشائعة.

(ج) ما الأغانى الشعبية التى تغنى فى الاحتفالات.

(د) ما الاحتفالات العامة.

(هـ) من هم الفنانون الشعبيون (مغنون)، موسيقيون، رسامون، نحاتون... إلخ.

(و) هل توجد إحتفالات خاصة بالعمل... بدء الحرث... الحصاد، بدء الخروج إلى الصيد...

(ز) ما الأغانى التى تغنى أثناء العمل وخلال مراحله المختلفة، من الذين يغنون هذه الأغانى.. وما نوع العمل المصاحب لهذه الأغانى..

(ح) هل يوجد أشخاص معينون يؤلفون نصوص هذه الأغانى...؟

(ط) ما أنواع الرقص الشعبى والتقليدى، وما مناسبات أدائه، وأشهر الراقصين أو الراقصات من أبناء المنطقة.

(ى) هل يوجد أشخاص مسنون يعرفون قصصاً أو حكايات قديمة، خيالية أو تاريخية مشهورون بهذا النوع... من هم... وأعمارهم وعناوينهم...

(ك) ما مدى إهتمام الأهالى بالحفاظ على تراثهم التقليدى.

دراسة المنطقة وعمل مسح شامل لها يحتاج بالطبع إلى أكثر من باحث أو جامع لمواد المأثورات فى هذه المنطقة... وتسجيل مواد المأثورات فى المنطقة بوسائل التسجيل المختلفة السينمائية والفوتوغرافية وأجهزة التسجيل الصوتى وا لمرئى والتدوين وعمل الرسوم التوضيحية.

ثم بعد ذلك عمل مسح عام للمنطقة ويتم جمع مادة كل نوع من أنواع الإبداع الشعبى جمعاً شاملاً وتفصيلياً، ولكل نوع أو موضوع من موضوعات الإبداع الشعبى له إستبيانه الخاص ووسائل جمعه وتسجيله تبعاً لطبيعة المادة ونوعيتها، من حيث أنها فنون وسيلتها الصوت أو التشكيل أو الحركة التعبيرية.

فإذا كان موضوع البحث مثلاً الأزياء الشعبية، فبعد تحديد المنطقة التى سيتم فيها البحث الميدانى، وجمع المعلومات عنها، يقوم الباحث الميدانى بعمل بحثه عن هذا الموضوع المحدد «الأزياء الشعبية» وإستيفاء المعلومات الوافية والتفصيلية عن أزياء هذه المنطقة من حيث معرفة:-

أولاً: ما الأزياء الشائعة حالياً؟

وأنواعها... متى يرتدى كل نوع... ومناسبة إرتدائه... ومن يرتديها (رجال، شباب، أطفال... مسنون، ذكور، أناث...) ووصف كل نوع وصفاً تفصيلياً والعمل على تصوير الأشخاص وهم يرتدون هذه الأزياء كاملة، وعمل صور تفصيلية لكل قطعة منها، مع رسوم توضيحية لطرق إرتدائها والمقاييس لكل منها...

(ب) من يقوم بتفصيل كل نوع منها... ومن أين تجلب المواد الخام. وما قيمتها المادية لكل نوع، هل تصنع كل المواد الخام أو بعضها.. أين... ومن يقوم بذلك..

(ج) هل يوجد إختلاف فى الأزياء تبعا لإختلاف الفئات الاجتماعية تبعاً للقدرة الشرائية.

(د) ما هى النقوش أو الزخرفة أو التطريز على كل جزء من كل نوع... من يقوم بعملها... وكيف... ما أنواعها... وما المواد المستخدمة.. هل هى تطريز ونسيج أم طباعة.

- تصوير كل الوحدات الزخرفية مع تفصيلاتها... وعمل رسوم توضيحية لها مع نسبها ومقاييسها، وطريقة عمل الوحدات الزخرفية وصناعة التطريز، وبيان ذلك بالصورة والرسم التوضيحى.

ثانياً: الأزياء التقليدية القديمة:

هل توجد أزياء تقليدية. قديمة، منذ متى كانت موجودة (البحث عن نماذج لهذه الأزياء وتصويرها... سواء عثر على نماذج كاملة منها أو أجزاء فقط) ويراعى ذكر أعمار هذه الأزياء.

من كان يستخدمها وفئات الأشخاص الذين كانوا يرتدونها والمناسبات التى كانت ترتدى فيها. من الذين يقتنون هذه الملابس - قديماً - حالياً. ما قيمتها المادية، قديماً - حالياً.

يحرص الباحث على مقابلة هؤلاء الأشخاص وسؤال بعضهم وجمع معلومات عنهم ومنهم، للحصول على أكبر قدر ممكن من المعلومات الشاملة عن هذه الأزياء أسوة بما هو متبع فى الأزياء الحالية.

ومعرفة وجهة نظر هؤلاء الأشخاص ويفضل المسنون - من الناحية الفنية فى تقييم هذه الأزياء المعاصرة وكذلك قيمتها المادية ووظيفتها.

ثالثاً: الأزياء القديمة:

ويقصد بها فى جيل الأجداد أى حوالى بداية هذا القرن. ما هى الأزياء التى كانت مستخدمة فى تلك الحقبة... وما مناسبات الاستخدام. هل لايزال البعض محتفظاً بنماذج منها - مثلا أزياء العرس أو أزياء المناسبات الوطنية والدينية.

ويحرص الباحث الميدانى على جمع كافة التفاصيل عن هذه الأزياء وتصوير ورسم ما يعثر عليه من نماذج.

رابعاً: الأزياء القديمة جداً:

ويقصد بها الأزياء التى كانت موجودة ولم تعد تستخدم الآن ومن النادر العثور على نماذج منها... وهى التى وجدت معلومات أو رسوم عنها فى الكتب التاريخية. ويحرص الجامع على استثارة ذاكرة المسنين خاصة عن ذكرياتهم حول هذه الأزياء.

وما الإختلاف بين الأزياء القديمة جداً... (التاريخية) والأزياء القديمة التى توجد نماذج منها عند بعض الأفراد.

ويحرص الباحث الميدانى على جمع كل ما هو ممكن من معلومات عنها.

وفى الواقع أن إستبيانات العمل عن كل فرع من فروع الإبداع الشعبى تتبع نفس الأسلوب من حيث إستقصاء المعلومات عن المادة ـ ومصدر هذه المعلومات... كم أن دقة الباحث الميدانى ومثابرته فى جمع المادة الفولكلورية، كما هى فى الواقع، وإدراكه لموضوع بحثه هى أهم ما فى العمل الميدانى نفسه. لذلك كان من الضرورى فى حركة الفولكلور المعاصرة أن توجه العناية العلمية نحو تكوين جيل من الباحثين الميدانيين يتخصصون فى فروع علم الفولكلور. يتميزون بثقافة واسعة ومعرفة واضحة بالتكوين الاجتماعى والتاريخى للمجتمع العربى، ويتمتعون بإدراك علمى لطبيعة البنية الثقافية العربية، علاوة على إلمام بظروف الحياة فى كل قطاع من قطاعات الوطن العربى.

وهذا لن يتوافر إلا من خلال جهاز علمى عربى يتحمل مسئولية البحث الفولكلورى، يضم مجموعة منتخبة من الباحثين العرب الذين لهم خبرة واضحة فى هذا المجال، ويقومون بالإشراف على مجموعة مدربة من الباحثين العرب.. مزودين بوسائل البحث الميدانى من أجهزة التسجيل الصوتى والفوتوغرافى والسينمائى الحديثة... ويتعاونون مع مراكز البحوث أو نظائرها فى سائر أقطار الوطن. وعمل مسح شامل للظاهرات الفولكلورية العربية، بمنهج واحد.

تكوين مجموعة من الهواة أو المتخصصين فى كل منطقة ليقوم هؤلاء الجامعون فيما بعد بمتابعة عمليات الجمع وموافاة هذا الجهاز بكل ما يستجد من مادة يجمعونها..

على أن يضم هذا الجهاز وحدات بحث متخصصة فى كل فرع من فروع علم المأثورات الشعبية، وتعمل كلها فى إطار خطة علمية موحدة وبنظام البحث التكاملى بين الباحثين حتى يمكن عمل تغطية عملية لشتى فروع الإبداع الشعبى فى المنطقة التى يعمل مسح فولكلورى لها.

فالكشف عن الفولكلور العربى وتقييمه لن يتحقق - بالصورة العلمية - من خلال الجهود الفردية أو باتباع مناهج مختلفة مقتبسة فى معظمها من مناهج أوروبية. إذ يجد الباحث الميدانى فى أحيان كثيرة جفافاً فى مادتها أو جفاء منها لطبيعة المادة الفولكلورية العربية التى من أهم خصائصها أصالتها التاريخية.

الهوامش:

(١) من المعروف أن هجرة القبائل العربية عقب الفتح الإسلامى وفى القرون التالية للشام والعراق ومصر والمغرب، كانت من أهم العوامل فى إنتشار اللغة العربية، وبذلك لم تعد اللغة العربية لغة شمال الجزيرة العربية فحسب، بل أصبحت بمضى الوقت لغة الحديث والعلم والأدب فى الدولة الإسلامية الكبرى.
أنظر محمود فهمى حجازى، «علم اللغة العربية، مدخل تاريخى مقارن فى ضوء التراث واللغات السامية «وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٣، ص ٣٠.

(٢) حسين نصار، «الشعر الشعبى العربى»، المكتبة الثقافية، القاهرة مايو ١٩٦٢.

(٣) يقول ابن خلدون فى مقدمته: «كان لعامة بغداد أيضاً فن من الشعر يسمونه المواليا وتحته فنون كثيرة منها القوما، والكاكان، منه المفرد ومنه البيتان يسمونه الدوبيت على الإختلافات المعتبرة عندهم فى كل واحد منها. وتبعهم فى ذلك أهل مصر القاهرة وأتوا فيها بالغرائب وتبحروا فيها بأساليب البلاغة بمقتضى لغتهم الحضرية فجاءوا بالعجائب» «المقدمة ـ البستانى» بيروت ١٩٦١، ص ١١٦٦.
أنظر أيضاً: «موالات بغدادية»، جمع وتحقيق عامر رشيد السامرائى، وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٧٤. ويضم مجموعة كبيرة من الموالات البغدادية مع دراسة تاريخية عن فن الموال والمواليا «ويطلق الناس فى العراق لفظتى «الموال» ، «الزهيرى» على نوع واحد من فنون الشعر».
والزهيرى هو شكل من أشكال فنون الموال.
أنظر كتابنا «مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى»، وزارة الإعلام، مركز رعاية الفنون الشعبية، الكويت ١٩٧٣، ص ١٦٠ وما بعدها.
وأنظر أيضاً: عبد الله عبد العزيز الدويش «ديوان الزهيرى» مجموعة من المواويل المشهورة، الطبعة الأولى، المطبعة العصرية، الكويت، ١٩٧١.
وكذلك حصة الرفاعى «أغانى البحر فى الكويت، التهامة «رسالة ماجستير»، كلية الآداب، جامعة القاهرة. فصل عن «فن الزهيرى» خصائصه وأغراضه» ص ١٤٦ ـ ١٩٦.

(٤) انظر تعريفات الأغنية الشعبية Folk Song فى:
(أ) Crove's Dictonary of Music & Musicians, edited by, Eric Blom, 5th edition, Macmillan, London 1954, Vol. 11, p. 909.
(ب) Standard Dictionary of Folklore, Mythology & Legend, Funk & Wagnalls, New York, 1972 - (Song: Folk Song and the Music of Folk Song). PP. 1033 - 1050.

(٥) أحمد رشدى صالح «الأدب الشعبى» مكتبة النهضة المصرية القاهرة، ١٩٧١؛ الطبعة الثالثة، ص ٢٨٧ وما بعدها.

(٦) نفس المرجع.

(٧) حسين نصار ـ المرجع السابق ص ٦٤.

(٨) «الموشحات والازجال»، إعداد وتقديم، جلول يلس، والحفناوى امقران، وزارة الاعلام والثقافة ـ الجزائر، (يوليو ١٩٧٢).

(٩) عباس عبد الله الجرارى، «الزجل فى المغرب، القصيدة» الرباط، ١٩٧٠، ص ٤٠ ـ ٤١.

(١٠) أحمد حسين شرف الدين، «الطرائف المختارة من شعر الخفنجى والقارة» مع مقدمة عن الأدب الشعبى فى

اليمن مطابع سجل العرب، ١٩٧٠، ص ٦٠.

(١١) الصادق الرزقي، «الأغاني التونسية»، مراجعة وتعليق لجنة من أهل الأدب والفن، تابعة لكتابة الدولة للشئون الثقافية والأخبار، الدار التونسية للنشر، ١٩٦٧، ص ٢٣٩.

(١٢) محمود الحفنى، «سيرة عنترة»، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ص ١١٢ ـ ١١٥.

(١٣) نبيلة إبراهيم «سيرة الاميرة ذات الهمة»، دراسة مقارنة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ص ٢٥٣ ـ ٢٥٤.

(١٤) فؤاد حسنين على، «قصصنا الشعبي»، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٧.

(١٥) وديعة طه النجم، «القصص والقصاص فى الأدب العربي»، دراسات فى التراث العربى سلسلة تصدرها وزارة الاعلام بالكويت، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٧٢، ص ٧ ـ ٨.

(١٦) نفس المرجع ص ١٥٧.

(١٧) Propp. V. Morphology of the Folktale, 2 nd edition, University of Texas Press, 1971.

(١٨) أنظر الفصل الخاص بالحكايات الشعبية من كتابنا، «مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى» الطبعة الثانية، الكويت، ١٩٧٣، ص ١٨٢ ـ ٢٠٦.

(١٩) سهير القلماوى «ألف ليلة وليلة»، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٥٩، ص ٨٤.

(٢٠) نفس المرجع ص ٥٣ ـ ٦٦.

(٢١) راجع مقدمة الجزء الأول من كتاب الأمثال الكويتية المقارنة.

(٢٢) من المجموعات القيمة:

(أ) الدرة الفاخرة فى الأمثال السائرة، لحمزة بن الحسن الاصبهانى (توفى ٣٥١هـ). حققه وقدم له ووضع حواشيه وفهارسه عبد المجيد قطامش، دار المعارف مصر، ١٩٧١.

(ب) جمهرة الأمثال، لأبى هلال العسكرى (توفى بعد ٣٩٥هـ/ ١٠٠٥م). حققه وعلق حواشيه ووضع فهارسه، محمد أبو الفضل إبراهيم، وعبد المجيد قطامش، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٦٤.

(جـ) مجمع الأمثال للميدانى (توفى ٥١٨هـ/ ١١٢٤م) منشورات دار الحياة/ بيروت.

(د) المستقصى فى أمثال العرب، للزمخشرى، (توفى ٥٣٨هـ/ ١١٤٤م) اعتنى بتصحيحه محمد عبد الرحمن خان، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر أباد، الهند، الطبعة الأولى ١٩٦٢.

ومن الأعمال القيمة كتاب «الأمثال البغدادية المقارنة» عبد الرحمن التكريتى (أربعة أجزاء) بغداد ١٩٦٩.

(٢٣) أجيزت رسالة للماجستير بالمعهد العالى للتربية الموسيقية، بالقاهرة، أعدها الباحث الموسيقى يوسف الدوخى، عن الموسيقى الشعبية الكويتية.

(٢٤) انظر:

(أ): Thelma James, Problems of Archives, Repulished in A Folklore Reader. Barnes. London 1965, pp. 62 -- 64.

(ب): Franz Boas, Literature, Music and dance, Op. Cit pp. 65 - 77.

(٢٥) شاركت عشر دول عربية بفرق راقصة للفنون الشعبية فى المهرجان الدولى الثامن للفنون الشعبية، الذى أقيم فى قرطاج، بتونس فى المدة من ١٢ ـ ١٩ يوليو ١٩٧٥ ولم تشترك بعض الدول العربية فى هذا المهرجان مما لها فرق شعبية أو فرق قومية للفنون الشعبية. مثل الأردن والجزائر والمغرب.

(٢٦) سامى زغلول، أسلوب الرقص الشعبى، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة العدد السادس مايو ١٩٦٨. أنظر أيضاً:

الاستبيان الذى وضعه عن «جمع وتسجيل الرقصات الشعبية»، نسخة على الآلة الكاتبة، مركز دراسات الفنون الشعبية، القاهرة.

(٢٧) انظر: قرارات المؤتمر الأول للآداب والتراث الشعبي فى المحافظة الرابعة، من جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية، عدن، مايو ١٩٧٤. ص ٧٠ ـ ٧٢، (الرقصات الشعبية والغناء الصنعائى).

(٢٨) عبد الغنى النبوى الشال، عروسة المولد، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧، ص ١٤ ـ ١٥.

(٢٩) دروثى دريج، عمل السجاد، ترجمة محمود النبوى الشال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.

(٣٠) Rare Carpets from East and West with an introduction by Mercedes Viale Ferro, Orbis Books, London 1972.

(٣١) أنظر:

Art Traditionnels de Tunisie, Office de L'Artisanat, Tunis.

(٣٢) (أ) مجلة التراث الشعبى «مجلة شهرية يصدرها المركز الفولكلورى فى وزارة الاعلام أنظر على سبيل المثال العدد السادس السنة السادسة ١٩٧٥ الذى خصص لدراسات عن العمارة الشعبية فى العراق.

(ب) مجلة «الفنون الشعبية» تصدر كل ثلاثة شهور، وزارة الثقافة ـ القاهرة. صدر العدد الأول يناير ١٩٦٥ وتوقفت فى منتصف ١٩٧١.

راجع مثلاً العدد ١٣ ـ يونيو ١٩٧٠ ـ وبه مقال عن الأزياء الشعبية فى الكويت.. والعدد السادس مايو ١٩٦٨ وبه مقالان عن:

١ ـ الخرز الشعبى والعقائد المرتبطة به، سعد الخادم، ص ٤٥ ـ ٥٤.

٢ ـ المعرض الدائم للفنون الشعبية فى وكالة الغورى، د. عثمان خيرت ص ٦١ ـ ٨٤.

جـ ـ دورية مركز الفنون الشعبية بالقاهرة.

د ـ مجلة «الفنون الشعبية» تصدر كل ثلاثة شهور عن دائرة الثقافة والفنون، عمان، الأردن. راجع العدد السادس آيار ١٩٧٥ .. مقال الدكتور حسن حمامى عن «الحركة الفولكلورية فى القطر العربى السورى».

(٣٣) J.F. Conceicao, Culture, Education and Development: An Essay in Cultures, Vol. 1. No. 4 1974 (Culture and the Asian Tradition) (Publ). Unesco.

(٣٤) محمد عواد حسين، صناعة التاريخ، مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس، العدد الأول، إبريل ـ مايو ـ يونيو ـ ١٩٧٤، ص ١١٥ ـ ١٦٦.

(٣٥) الكزاندر هجرتى كراب، «علم الفولكلور» ترجمة رشدى صالح، دار الكاتب العربى، ١٩٦٨ ص ١٨ ـ ١٩.

(٣٦) Alan Dundes, The American Concept of Folklore, in Journal of the Folklore Institut, Indiana University, 1966, Vol. 111, No. 3, p. 227.

(٣٧) عبد الحميد يونس، الأدب الشعبى عند ابن خلدون ـ بحث معاد نشره بكتاب «دفاع عن الفولكلور»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣، ص ١١٧ ـ ١٣٣.

(٣٨) نفس المرجع ص ١٣٠.

(٣٩) حسن الساعاتى، «المنهج العلمى فى مقدمة ابن خلدون»، من أعمال مهرجان ابن خلدون، المركز القومى للبحوث الاجتماعية، القاهرة يناير ١٩٦٢، ص ٢٠٣ ـ ٢٢٧.

أنظر أيضاً، عبد العزيز الاهوانى، ابن خلدون وتاريخ فنى التوشيح والزجل، المرجع السابق، ص ٤٧٣ ـ ٤٨٧.

(٤٠) «المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار»، دار التحرير للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨، جـ ١ ص/ ٦.

(٤١) انظر بحثنا، «دراسة فولكلورية، نحو خطة علمية لدراسة الأغاني الشعبية العربية، ص ٤٥٥ - ٤٧١ من المجلد الذي أصدرته المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم عن حلقة العناصر المشتركة في المأثورات الشعبية العربية، التي عقدت بمقر جامعة الدول العربية، القاهرة ١٣ - ٢٠ أكتوبر ١٩٧١.

(٤٢) محمود أحمد الحفني «صفي الدين الارموي»، مجلة عالم الفكر، المجلد السادس، العدد الأول، إبريل - مايو - يونيو، ١٩٧٥ ص ٢٨٣ - ٣٠٢.

(٤٣) أحمد آدم، «التفسير التاريخي للموسيقى الشعبية، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة العدد ١٥، ديسمبر ١٩٧١.

(٤٤) أحمد كمال زكي، «الاصمعي»، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث، العدد الأول، إبريل - مايو - يونيو، ١٩٧٢، ص ٢٢٧ - ٢٥٨.

(٤٥) البخلاء، للجاحظ، حقق نصه وعلق عليه، طه الحجري، دار المعارف بمصر، ص ١٨.

(٤٦) الموسوعة العربية الميسرة، ص ٥٩١.

(٤٧) محمود فهمي حجازي، علم اللغة، ص ٢٤٦.

(٤٨) أنظر: الدراسة التي قدم وعقب بها الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس على ترجمته لكتاب «الاسفار الخمسة، البنجاتنترا» دراسات في التراث العربي، سلسلة تصدرها وزارة الاعلام، الكويت.

(٤٩) شارك في هذا الرأي مجموعة الدارسين والباحثين العرب الذين شاركوا في حلقة بحث العناصر المشتركة في المأثورات الشعبية في الوطن العربي التي نظمتها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، في المدة من ١٣ - ٢٠ أكتوبر ١٩٧١. وقد أوصت هذه الحلقة بعقد حلقة تالية للمأثورات الشعبية موضوعها «توحيد مناهج بحث المأثورات الشعبية ودراستها في الأقطار العربية».

(٥٠) Maria Leach and Jerome Fried (Edits)
Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend, Funk & Wagnalls, New York, 1972, pp. 398 - 403.

(٥١) انظر في تاريخ حركة الفولكلور البريطانية.
Richard M. Dorson, The British Folklorists & History, Routledge and Kegan Paul, London, 1964.

سبق أن نشرنا عرضا وتحليلا لهذا الكتاب بمجلة عالم الفكر، المجلد الخامس، العدد الأول إبريل - مايو - يونيو، ١٩٧٤، ص ٣١١ - ٣٢٠.

(٥٣) في الدراسات العربية يجب أن نتجنب هذين الاتجاهين وبخاصة حينما نتناول المواد الباقية للآن في الثقافة الشعبية فلن نجد وجهاً للحياة أو للنشاط في المجتمع الإنساني إلا ويعكس بدرجة أو بأخرى خبرة المراحل الماضية للحضارة الإنسانية، ولا أساس كما يقول يوري سكولوف، لأن نجعل من الفولكلور ميدانا منفصلاً من ميادين المعرفة بناء على هذه الخاصية وحدها يوري سكولوف الفولكلور قضاياه وتاريخه، ترجمة حلمي الشعراوي وعبد الحميد حواس، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، (١٩٧١). ونحن حينما ننظر إلى أعمال السلف من المفكرين العرب إنما نحاول إستقراء مناهجهم. كركيزة لمناهج عربية محدثة تتوافق مع البناء الفكري للمجتمع العربي.

(٥٣) Richard M. Dorson, op. cit.

(٥٤) الدكتور عبد الحميد يونس، «الفولكلور والميثولوجيا»، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث، العدد الأول ص ١٥ - ٥٤.

(٥٥) Stith Thompson, Advances in Folklore Studies, in Anthropology Today, An Encyclopedic Inventory, University Chicago Press, 1953, pp 287 - 295.

(٥٦) أحمد أبو زيد، مقدمة كتاب «قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور» تأليف أيكة هولتكرانس، ترجمة محمد الجوهري، وحسن الشامي، دار المعارف بمصر، ١٩٧١.

(٥٧) Notes and Queries on Anthropology, (6th edition), revised and rewritten by a Committee of the Royal Anthropology Institute of Great Britain and Ireland, London, 1951.

James Frazer, Questions on the Manners, Customs, Religions, Superstitions, etc. of Uncivilized or Semi-civilized People - (1887).

(٥٨) سير جيمس فريزر، الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين، الترجمة العربية بإشراف الدكتور أحمد أبو زيد، جـ ١، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

(٥٩) Malinowski, Bronislaw, Argonauts of the Western Pacific (2nd Edition) 1932.

Malinowski, B., A Scientific Theory of Culture and other essays, a Glaxy Book, 1960.

Raymond Firth, Man and Culture, An Evaluation of the Work of Bronislaw Malinowski, Routledge & Kegan Paul 1957.

(٦٠) The Hand Book of Folklore, new edition revised and enlarged by C.S. Burne, With an addendum (1957) by Sona Rosa Burstein, Glaisher, London.

(٦١) Sean O'Suilleabhain, TheHand Book of Irish Folklore, London, 1963, Herbert Jenkins.

(٦٢) Sokolov, Y.M., Russian Folklore. Trans. C.R. Smith, New York, 1950.

ترجم حلمي شعراوي، وعبد الحميد حواس فصلين من هذا الكتاب صدرا بعنوان «الفولكلور، قضاياه وتاريخه»، القاهرة ١٩٧١.

(٦٣) أنظر :

أ- Goldstein, Kenneth S., A Guide for Field Workers in Folklore, Folklore Associates Inc. 1964.

ب- Benjamin D. Paul, Interview Techniques and Field Relationships, in Anthropology Today, op. cit., pp. 430 - 451.

جـ- Oscar Lewis, Controls and Experiments in Field Work, op. cit., pp. 452 - 474.

(٦٤) نبيلة إبراهيم «قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية»، دار العودة بيروت، ١٩٧٤، ص ٧١.

(٦٥) أحمد أبو زيد، الانثروبولوجيا والفولكلور، في كتاب، «دراسات في الفولكلور» أحمد أبو زيد وآخرون، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٢، ص ١٧.

(٦٦) أنظر «جمع العناصر الشعبية»، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، العدد السادس، مايو ١٩٦٨، ص ٨٥ - ٩٢ وقد أوضحنا به تفصيلات جمع المادة الفولكلورية.

(٦٧) Goldstein, op. cit., pp. 104 - 108.

استبيانات العمل الميدانى
الأزياء الشعبى

إن وضع استبيانات للعمل الميدانى تتوافق مع طبيعة كل مادة من مواد المأثورات الشعبية، هو أساس علمى من أسس تحديد مواصفات الموضوع المطلوب جمع مادته، واستقصاء مواصفات العناصر المكونة له. وهو مرشد أيضاً في البحث الميدانى وبخاصة للباحثين الذين يتناولون جمع مادة موضوع محدد من موضوعات المأثورات الشعبية، فى قطاع محدد ومن قطاعات متنوعة أو متفرقة داخل المجتمع.

كما يضمن الاستبيان - فى حد ذاته - الموضوعية فى مجال جمع مادة الموضوع موضع البحث. كما يساعد أيضاً مراكز البحث على تصنيف المادة المجموعة، وتفريغها فى البطاقات المخصصة لهذا الموضوع، من موضوعات المأثورات الشعبية. علاوة على أن الاستبيان يساعد الدارس على فهم طبيعة المادة التى تم جمعها ميدانياً بواسطة غيره من الباحثين ونوعية الأسلوب الذى اتبع فى جمع مادة البحث.

فكل استبيان له غرضه العلمى والغاية من وضعه. علاوة على أهميته فى تحديد مواصفات المواد المجموعة ميدانيا(١).

كما أن الاستبيان كأسلوب للبحث هو أساس النظرة الشمولية لجوانب موضوع البحث بتفصيلاته الدقيقة.

لذلك اقترح ضرورة وضع استبيانات متنوعة تبعاً لموضوعات المأثورات الشعبية، يستعين بها الباحثون فى أثناء عملهم الميدانى.

إن مادة الأزياء الشعبية لم تتناولها البحوث الميدانية التى أجريت فى مصر بشكل كامل على الرغم من أهميـة هذه الأزياء كمظهر فنى وأصيل من مظاهر المأثورات الشعبية المتميزة بإبداعاتها الفنية وموروثاتها الثقافية.

كما أن الأزياء الشعبية، وبخاصـة التقليدية، لها أصولها التاريخية وتحتفظ بعناصر أصيلة وأصلية من الخبرة المتوارثة لأبناء المجتمع. كما أنها فى الوقت نفسه تخضع لعوامل متعددة من أشكال التغير.

والأزياء الشعبية ـ موضوع الاستبيان ـ يقصد بها الأزياء الشعبية التقليدية، والتى تشكل جانباً أساسياً من المأثورات الشعبية، لا الأزياء الشعبية الشائعة حديثاً والتى تتماثل مع أزياء شائعة فى أرجاء العالم ولا ترتبط بالأزياء التقليدية التى تمثل طابعاً متميزاً لأبناء هذه المنطقة. والتى تعبر بالفعل عن واقع الخبرة الجمالية والفنية للمجتمع.

مع ملاحظة أن هذا الاستبيان ـ ككل استبيان آخر ـ قد وضع أساساً لكى يسترشد به الباحث فى أثناء جمع المعلومات عن مادة بحثه. فقد يجد الباحث خلال عمله الميدانى من المواد والمعلومات ما لم يتطرق إليها الاستبيان. ومن الجدير بالذكرأن الاستبيان الذى بين أيدينا سبق لى محاولة تطبيقه فى مجتمع الكويت ١٩٨٣ وأعطى نتائج طيبة. كما أنه يمتد بداهة إلى أزياء الرجال والنساء فى مختلف مجالات الحياة من عمل ومناسبات عائلية وعامة وفئات أعمار مختلفة.

استبيان الأزياء الشعبية

أولاً : الأزياء الشعبية القديمة جدًا :

(يقصد بالأزياء القديمة جداً، تلك الأزياء التى كانت مستخدمة فى مرحلة زمنية مضت ولا تستخدم الآن ومن النادر العثور على نماذج منها):

١ ـ ما أنواع الأزياء الشعبية التى كانت تستخدم فى القرن الماضى؟

٢ - هل يوجد نماذج منها؟

٣ - ما شكل ومقاس كل منها؟ (أوصف وسجّل بالصورة والرسم ما يمكن العثور عليه).

٤ - من كان يقوم بصناعة هذه الأزياء؟

٥ - من أين كانت تجلب المواد الخام؟

٦ - هل كانت تصنع هذه المواد الخام محلياً؟

٧ - من يقوم بتفصيل هذه الأزياء؟ هل يوجد أشخاص متخصصون؟

٨ - هل هناك أقمشة خاصة لكل نوع منها؟

٩ - ما هذه الأقمشة.. هل تنسج محلياً.. أم تستورد.. ومن أين.. ومن أشهر التجار الذين كانوا يجلبون هذه الأقمشة؟

١٠ - ما ألوانها؟ هل تصبغ محلياً؟ أم تجلب بألوانها.. وكيف ذلك؟

١١ - ما الخصائص التى يتميز بها كل نوع منها؟

١٢ - ما النقوش أو الرسوم أو أنواع التطريز الموجودة عليها؟

١٣ - ما المواد المستخدمة فى تطريزها وأدوات التطريز؟

١٤ - هل كانت تطرز محلياً أم تجلب مطرزة؟

١٥ - على أى جزء منها يكون هذا التطريز ؟

١٦ - ما أشكال هذا التطريز.. هل هذه الأشكال ترتبط بعادات أو معتقدات خاصة؟

١٧ - ما الاسم المحلى لكل وحدة من وحدات الزخرفة أو التطريز؟. (يذكر الاسم من واقع البيئة، وكذلك حسب معرفة الباحث مع توضيح ذلك).

١٨ - أوصف كل جزء من أجزاء وحدات التطريز مع تسجيل ذلك بالصورة الفوتوغرافية والرسم التوضيحى.

١٩ - من يقوم بتفصيل هذه الأزياء المطرزة؟

٢٠ - من يقوم بتطريز هذه النقوش والوحدات؟

٢١ - هل مازال أحد منهم على قيد الحياة؟ (تجرى مقابلة معهم).

٢٢ - هل مازال يقوم بالعمل بنفسه؟ (فى حالة وجود أحد منهم، من كبار السن تجرى

معه مقابلة لجمع المعلومات عن طريقة العمل وأنواع الأزياء القديمة والأقدم تبعاً لذاكرته).

٢٣ ـ هل تتنوع الأزياء تبعاً لاختلاف الفئات الإجتماعية وتبعاً لقدرات الشراء؟

٢٤ ـ ما هى الفئات التى تختص بكل نوع؟

٢٥ ـ ما مناسبة استخدام هذه الأزياء تبعاً للفئات الإجتماعية؟

٢٦ ـ متى كانت تستخدم هذه الأزياء؟.. داخل البيت.. خارج البيت.. داخل البيت مع وجود غرباء، داخل البيت دون وجود غرباء.

٢٧ ـ ما الغرض من استخدامها؟ (يشرح ذلك شرحاً وافياً).

٢٨ ـ ما الألوان المستخدمة لكل نوع من الأنواع السابقة. ما معنى أو مغزى كل لون؟

٢٩ ـ إذا وجد الباحث نماذج من هذه الأزياء القديمة جدا (من القرن التاسع عشر) يحاول الحصول عليها من أصحابها، وإذا تعذر ذلك يحرص على تسجيلها بمختلف وسائل التسجيل. مع ذكر اسم وعنوان صاحبها (إذا أمكن ذلك أو سبب رفضه لتقديم هذه الأزياء للباحث.

٣٠ ـ تسجيل كل الوحدات التى توجد على الزى وتفصيلات كل وحدة ودلالاتها. (يسأل صاحب هذا لزى عن معنى ورمزية كل وحدة).

(يراعى الباحث فى تسجيل الأزياء القديمة أن يصف حالتها. مستهلكة. فى حالة جيدة. فى حالة جيدة جداً . جديدة).

٣١ ـ ما سبب ذلك؟

٣٢ ـ هل الأزياء القديمة مازالت تستخدم بأشكالها القديمة ولكن بمواد جديدة؟

٣٣ ـ هل دخل عليها تعديل أو تغيير فى طريقة تفصيلها أو النقوش أو التطريز؟

٣٤ ـ ما أقدم أنواع الأزياء التى كانت تستخدم قبل ذلك؟ (يجمع الباحث معلوماته من كبار السن حسب وصفهم وتذكرهم لهذه الأزياء وكذلك يحرص على معرفة أشهر تلك الأزياء وأحسنها وأجملها مع محاولة معرفة أسباب إنقراض كل منها وكذلك المناسبات التى تستخدم فيها.

٣٥ - ما الفرق بين الأزياء القديمة جداً والأزياء القديمة التى ما زالت شائعة ولكن على نطاق محدود أو بين فئات اجتماعية خاصة؟ (يحرص الباحث على معرفة وجهة نظر كبار السن فى ذلك).

ثانياً: الأزياء الشعبية القديمة (*):

يقصد بالأزياء الشعبية القديمة تلك الأزياء التى كانت شائعة فى النصف الأول من هذا القرن والتى كانت تعتبر من الأزياء القديمة جداً والتى كانت تمثل بالفعل الأزياء الشعبية التقليدية ويحرص الباحث على استقصاء مادته من كبار السن ومحاولة العثور على أكبر عدد من هذه الأزياء وتسجيلها بالصورة والرسم التوضيحى وطريقة استخدامها مع تحديد فئات الأعمار والفئات الاجتماعية التى كانت وما زالت تستخدمها. مع عمل صور ورسوم توضيحية لطرق ارتداء كل منها ومقاييس كل منها.. مع مراعاة:

١ - تحديد مكان العثور عليها ومكان التصوير.

٢ - اسم صاحبها وعنوانه.

٣ - اسم من قام بتفصيلها وعنوانه.

٤ - اسم من قام بعمل الوحدات الزخرفية عليها من تطريز أو نقش وعنوانه.

٥ - قياس كل نوع منها وقياس كل جزء منها.

٦ - تصوير وتسجيل كل نوع منها كاملاً. ثم أجزاء كل نوع منها على حدة.

٧ - شرح طريقة تفصيلها.

٨ - شرح طريقة التطريز.

٩ - مناسبة استخدامها.

١٠ - الغرض من الاستخدام.

١١ - الفئة الاجتماعية لكل نوع منها.

١٢ - نوع المواد المستخدمة: قماش - خيوط - مواد للتطريز.

١٣ - الأدوات المستخدمة فى تفصيلها.

١٤ - الأدوات المستخدمة فى تطريزها.

١٥ ـ قيمتها المادية حين عملها.

١٦ ـ قيمتها المادية حالياً.

١٧ ـ اسم كل نوع وخصائصه المميزة له.. ولماذا يحمل هذا الاسم؟.

١٨ ـ اسم كل وحدة من وحداتها تبعاً لما يذكره أصحابها.. ولماذا سميت كذلك؟.

١٩ ـ مميزات كل نوع من الناحية الفنية.. ولماذا؟.

٢٠ ـ مميزات كل نوع من الناحية المادية.. ولماذا؟.

(يسجل الباحث رأى أصحابها.. ورأى صانعيها أن أمكن ذلك.. ثم يدون ملاحظاته الشخصية على ضوء ما يشاهده أ ويسمعه. على أن يحدد بوضوح أنها ملاحظاته الشخصية).

٢١ ـ ما المواد الخام المستخدمة فى صنعها أو تطريزها؟

٢٢ ـ من أين تجلب.. ومتى كانت تجلب.. هل توجد مواسم معينة لذلك؟.

٢٣ ـ ما الألوان المستخدمة.. هل تصنع محلياً.. وكيف ذلك؟

٢٤ ـ ما الأدوات المستخدمة فى صناعتها وتطريزها؟

٢٥ ـ تسجيل تلك الأدوات مع طريقة استخدامها بالصورة والرسوم التوضيحية وشرح طريقة إستخدام تلك الأدوات.. (يفضل استخدام الفيلم السينمائى وشرائط الفيديو مع التركيز على طريقة العمل).

٢٦ ـ هل تقال عبارات خاصة عند البدء فى العمل.. للتفاؤل.. أو لدرء شر ما (عين ـ حسد.. الخ)؟.

٢٧ ـ هل تضاف وحدات زخرفية خاصة أو قطع معدنية أو أشياء أخرى على هذه الأزياء للتيمن والتفاؤل أو لمنع العين ـ الحسد.. إلخ؟.

٢٨ ـ هل توجد معتقدات خاصة حول نوع معين من الأزياء؟

٢٩ ـ هل يوجد أشخاص متخصصون فى صناعة هذه الأزياء؟.

٣٠ ـ هل يوجد أشخاص متخصصون فى تطريز هذه الأزياء؟

٣١ ـ من هم وأين يمكن اللقاء بهم؟

٣٢ ـ هل توجد أماكن محددة لهم؟.

٣٣ ـ هل يوجد نوع من التخصص فى صناعة هذه الأزياء ـ رجال ـ نساء ـ أطفال؟

٣٤ ـ على الباحث أن يجرى مقابلة مع هؤلاء المتخصصين وجمع المعلومات منهم مباشرة عن هذه الأزياء وتحديد وجهة نظرهم عما كان مستخدماً ومرغوباً وعما هو شائع للآن.

٣٥ ـ هل توجد أزياء كانت لفترة قريبة شائعة ولم تعد تستخدم حالياً؟

٣٦ ـ ما الفرق بين الأزياء التى كانت شائعة وبين ما هو شائع الآن من أزياء شعبية تماثل تلك التى كانت شائعة وذات طابع تقليدى؟.

٣٧ ـ ما أشهر الأزياء (ثوب مطرز بقصب.. حرير.. إلخ) كانت لها قيمة فنية متميزة؟ (ثوب عروس كان مثار إعجاب الكثيرين).

٣٨ ـ ما أشهر قصة عن ثوب صنع خصيصاً أو زى من الأزياء الشعبية التقليدية؟

٣٩ ـ هل حدث تنويع فى نوع واحد من الأزياء الشعبية التقليدية بناء على رغبة خاصة. لأحد أبناء المجتمع ثم أصبح طابعاً عاماً؟ (ثوب تقليدى صنع خصيصاً لأحد الأشخاص ولكن بمواصفات ومميزات خاصة).. أين يمكن العثور على هذا الثوب أو الزى.. مثلا)؟.

٤٠ ـ هل توجد قصص محددة عن نوع من الأزياء؟

٤١ ـ هل توجد معتقدات خاصة حول نوع معين من الأزياء؟

٤٢ ـ متى كان ذلك.. ولماذا.. وأين يمكن العثور عليه؟

٤٣ ـ ما اسم صاحبه ومناسبة عمل مثل هذا النموذج من الأزياء؟

٤٤ ـ هل توجد أزياء أخرى لها القيمة نفسها؟

٤٥ ـ هل ما زال يوجد أحد المشهورين ممن يقومون بعمل الأزياء الشعبية التقليدية ذات الطابع القديم؟

٤٦ ـ من هو.. وأين يقيم؟ (يحرص الباحث على إجراء مقابلة معه وعمل ترجمة لحياته واستقصاء المعلومات عن خبرته، حتى وإن كان لا يمارس هذا العمل حالياً.

٤٧ ـ هل يوجد أشخاص يحافظون على أزياء قديمة؟.

٤٨ ـ من هم.. ، وما هى عناوينهم؟.

٤٩ ـ لماذا يحافظون على هذه الأزياء القديمة؟

(يحرص الباحث على إستقصاء المعلومات من هؤلاء الأشخاص وما السبب فى الحفاظ على هذه الأزياء.. ومتى حصلوا عليها.. وممن.. ومناسبة ذلك..

وإستقصاء كافة المعلومات عن هذه الأزياء من عمل ترجمة لحياة أصحابها. ومعرفة الدافع الإجتماعى والثقافى والفنى للحفاظ على هذه الأزياء.. وهل يوجد دافع مادى آخر..)؟

٥٠ ـ ما المدة التى يستغرقها عمل زى من الأزياء؟

٥١ ـ هل يرتبط وقت عمله بقيمته المادية.. أو الفنية.. أو المكانة الإجتماعية لصاحبه؟

٥٢ ـ هل توجد وحدات متميزة شائعة فى الأزياء الشعبية ذات دلالة اجتماعية أو اقتصادية أو فنية خاصة؟

٥٣ ـ ما مناسبة عمله؟

٥٤ ـ ما مناسبة استخدامها.. هل ترتبط باحتفالات خاصة ذات طابع طقوسى أو دينى؟

٥٥ ـ هل توجد أزياء ذات طبيعة خاصة.. ما هى.. ولماذا؟. (على سبيل المثال ثوب زفاف.. جلباب ختان.. إلخ).

٥٦ ـ يحرص الباحث على جمع كل المعلومات المرتبطة بأى نموذج يحصل عليه.

كما يحرص الباحث على إستيفاء بيانات البطاقات الخاصة بموضوع بحثه فور جمع المعلومات عن كل قطعة من قطع الأزياء التى يحصل أو يتعرف عليها فى أثناء بحثه الميدانى. مع تحديد مكان وتاريخ الحصول عليها مع اضافة كل المعلومات الممكنة عن النموذج الذى يستدل عليه الباحث أثناء عمله الميدانى مع ضرورة معرفة متى حصل الراوى مصدر معلوماته على أول قطعة من الأزياء الشعبية ومتى كان ذلك وفى أى مناسبة وممن حصل عليها وكيف كان ذلك؟

فالإستبيان هو محاولة لاستقصاء المعلومات الوافية عن مادة البحث. فالباحث قد يعثر على مواد ومعلومات لم ترد فى الإستبيان ولم تخطر من قبل على ذهن الباحث نفسه. ويجب عليه أن يترك لمصدر معلوماته الحرية فى سرد ما يطرأ على ذاكرته من وصف لأشياء قديمة ومناسبة استخدامها على أن يراعى الباحث الميدانى ترابط تلك المعلومات مع موضوع بحثه الأساسى. فمصادر معرفة مواد المأثورات الشعبية متعددة ومتنوعة وأشكال الإبداع الفنى الشعبى كثيرة ومتنوعة. علماً بأن عملية استقصاء وتوثيق مواد الإبداع الشعبى التشكيلية والتطبيقية وتسجيلها بالصورة والرسم. هى عملية أساسية فى دراسة مقومات الثقافة الشعبية للمجتمع وتقدير قيمه الفنية والجمالية.

(*) لا يقصد بالأسئلة الموضوعة عن كل نوع أن هذه الأزياء أنها تقتصر على هذا النوع فحسب، بل تمتد بطبيعة البحث إلى غيرها من أنماط وأنواع الأزياء سواء أكانت قديمة جداً أم قديمة وشائعة فى الحياة اليومية وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالأزياء الشعبية فى المجتمع.

استبيانات العمل الميدانى

الفخـــار

تعتبر استبيانات العمل الميدانى وسيلة أساسية من وسائل جمع مواد المأثورات الشعبية جمعاً علمياً دقيقاً. وتتنوع الاستبيانات تبعاً لتنوع مواد هذه المأثورات من فنون أدبية أو تشكيلية أو صناعات شعبية أو من عادات وتقاليد ومعتقدات شعبية أو احتفالات طقوسية وعائلية إلى غير ذلك من أنماط الإبداع الشعبى وبحالاتها المتعددة ومناسبات ممارساتها المختلفة.

وعلى الرغم من تعدد وتنوع استبيانات العمل الميدانى تبعاً لكل فرع من فروع المأثورات الشعبية. فأنها تتبع الأسلوب نفسه فى استقصاء المعلومات الوافية عن المادة موضوع الاستبيان. ورصد البيانات الدقيقة عن مصادر هذه المادة.

فالمادة المجموعة ميدانيا هى أساس كل عملية علمية فى دراسة هذه المادة وتحليلها واستخلاص العناصر المكونة لها ومعرفة واقع كل عنصر فى بنية هذه المادة ووظيفته.

مع ملاحظة أن دقة الباحث الميدانى ومثابرته فى جمع المادة الفولكورية هى أهم ما فى العمل الميدانى نفسه كما أن الإستبيان - فى حد ذاته - هو مجرد خطة موضوعية لاستقصاء أكبر كم من المعلومات عن مادة البحث. والباحث المدقق

والواعى بطبيعة مادة بحثه. قد يعثر على مواد أو معلومات لم ترد فى الإستبيان الذى يستعين به فى عمله، بل قد يصادف جوانب مهمة ونادرة فى مجال بحثه لم تخطر من قبل على ذهن الباحث أو لم يتناولها الإستبيان.

كما أن مصادر معرفة مواد المأثورات الشعبية متعددة ومتنوعة. وعملية رصد هذه المواد هى المسئولية العلمية الأولى الملقاة على عاتق الباحثين الفولكلوريين سواء توصل الباحث إلى ذلك بوسائل تكنولوجية حديثة أم أعتمد على مشاهداته وملاحظاته المباشرة وغير المباشرة فى جمع مادته من خلال معايشته لأصحاب ومبدعى ومؤدى هذه المواد معايشة واقعية.

والإستبيان الذى أقدمه فى هذه الصفحات أقدمه كنموذج من نماذج استبيانات العمل الميدانى فى تتبع نمط محدد من أنماط المأثورات الشعبية له طبيعته الخاصة وسماته المتميزة، ويجمع فى تكوينه العام بين التراث والمأثور فى آن. بإعتبار أن الفخار من الصناعات الشعبية والإبداعات الفنية التى عرفها الإنسان منذ أقدم حقب التاريخ. وتضم المكتبة العربية وغير العربية دراسات متعددة ومتنوعة عن الفخار، تاريخاً وفناً، صناعة ومأثوراً. ومعتقدات وممارسات طقوسيه يقوم فيها الفخار بدور أساسى، إلى غير ذلك من مجالات البحث فى أشكال الفخار ووظائفه، أو عن الفخار كمصدر من مصادر معرفة تاريخ الانسان نفسه.

وقد وضعت هذا الإستبيان بأسلوب يتوافق مع واقع العمل فى البيئة العربية وإن كنت قد اعتمدت فى تحديد بياناته على استبيان آخر سبق أن أعددته باللغة العربية فى ١٩٥٨/١١/٢٩ وأرسلته حينذاك إلى مركز الفنون الشعبية بالقاهرة مستعينا فى تحديد عناصره بإستبيان آخر يستخدمه الباحثون فى معهد الاثنوجرافيا بوارسو، حينما كنت أعمل مع فريق منهم فى إجراء بحث ميدانى عن الفخار وصناعته فى بولندا.

والاستبيان الذى أطرحه الآن قد أضفت إليه بعض العناصر ليتوافق مع طبيعة الواقع التاريخى لصناعة الفخار وابداعاته فى مصر وغيرها من بلاد عربية تعتبر مهدا لهذه الخبرة الإنسانية التى ترتبط بنشأة وتاريخ الانسان نفسه [١].

استبيان الفخار:

١ ـ مكان منطقة البحث الميدانى (قرية .. حى ..).

٢ ـ طرق المواصلات إليها .. ومنطقة العمل الميدانى بالتحديد.

٣ ـ الحالة الجغرافية الطبيعية للمنطقة.

وذلك من حيث نوع الطمى الموجود بها، مقدار كميته، هل قليل أم كثير، هل يتجدد .. هل يصدر إلى قرية أخرى. أم يجلب من قرى أخرى أو أماكن معينة؟

٤ ـ شخصية القرية أو المنطقة التى يعمل بها الباحث.

ما عدد المنازل مثلاً؟ (يمكن الرجوع إلى الإحصائيات مثلا مما هو موجود فى المجلس المحلى).

ما عدد الأشخاص؟ (يمكن الرجوع إلى الإحصائيات).

٥ ـ ما المهن الشائعة فى هذه القرية .. أو المنطقة؟.

٦ ـ هل حرفة صناعة الفخار هى الأكثر شيوعاً؟.

٧ ـ هل يملك العاملون فى صناعة الفخار الأرض التى يعملون عليها .. أم بالإيجار، كم ثمن الأرض .. أو الايجار؟.

٨ ـ كم عدد الأشخاص الذين يشتغلون فى الصناعات المرتبطة بصناعة الفخار وما نوع مهنهم؟ (نجار .. حداد .. بناء .. الخ).

٩ ـ هل الذين يعملون فى صناعة الفخار يشتغلون بمهن أخرى كالزراعة مثلا أو يعملون فى مهنة صناعة الفخار فقط؟

١٠ ـ هل توجد عائلات متخصصة فى صناعة الفخار؟

١١ ـ هل الفخرانيون الذين يعملون فى هذه المنطقة هم من أهلها فقط أم وافدون اليها من مناطق أخرى؟.

١٢ ـ هل يعمل الرجال فقط فى هذه المهنة أم تشاركهم النساء .. ما نوع العمل الذى تقوم به النساء؟

١٣ - هل يوجد فخرانى مشهور؟.

(يحرص الباحث على اللقاء به إذا كان ما زال موجودا وعمل ترجمة لحياته واستقصاء المعلومات الوافية عنه وعن خبرته وعن أسباب شهرته المتميزة.. وما أهم القطع الفخارية التى قام بعملها ومناسبة ذلك...).

وإذا لم يكن موجودا لسبب من الأسباب يجمع الباحث كل ما يمكن جمعه من معلومات عن حياته.. وخبرته ممن يعرفونه، ويحاول أن يحصل أور يستدل على الأماكن الموجود بها نماذج من عمله.. وبما كان يتميز به من خبرة ويكون ذلك من خلال وجهة نظر من يعرفونه ويمارسون العمل فى صناعة الفخار؟

١٤ - هل للفخرانى تلاميذ. كم عددهم، وكم من الوقت يعمل التلاميذ، هل يعملون بمفردهم أم بأشراف الفخرانى نفسه، أم مع الفخرانى (الأسطى)؟

١٥ - إلى متى يعملون معه.. وهل يعملون معا أم منفصلين، هل يعملون بنظام تعاونى وعلى أى أساس؟

١٦ - هل توجد أغانى أو قصص عن نظام عملهم التعاونى؟

١٧ - هل توجد قواعد ثابتة فى التعامل بينهم.. هل يدفع التلميذ للأسطى أجرا نظير تعلمه الصناعة.. أم يدفع الأسطى للتلاميذ أجرا نظير تعاونهم معه فى العمل؟.

١٨ - ماذا يسمى التلميذ (الصبى) بعد أن يتعلم الصنعة؟

١٩ - متى يصل وكيف.. إلى لقب أسطى؟.

٢٠ - من يشترك معه فى العمل من أسرته.. زوجته.. أمه.. أبوه.. أخوه.. أولاده؟.

٢١ - هل يشترك الفخرانى مع غيره من الفخرانية فى تسويق إنتاجه؟.

٢٢ - فى أى فصل من فصول السنة يعمل الفخرانى أكثر.. ولماذا؟.

٢٣ - ما نوع الأوانى التى يصنعها فى فصل من الفصول أكثر من غيرها؟.

٢٤ - صف أنواع الأوانى وصفا مفصلا لكل نوع.

٢٥ - اشرح مراحل عمل كل نوع من الأنواع.

٢٦ - اشرح الآلات التى يستخدمها.

٢٧ ـ صف طرق اعداد الطمى والمواد التى تمزج به.

٢٨ ـ ما أسهل الأشكال التى يصنعها الفخرانى؟

٢٩ ـ ما النقوش الموجودة على كل نوع واسمها ورمزها.. وتاريخها؟ (اذا كان يعلم ذلك الصانع).

٣٠ ـ كم عدد الآنية (نوعها) التى يمكن للفخرانى صناعتها فى اليوم الواحد؟

٣١ ـ كم عدد الساعات التى يحتاجها الفخار ليجف فى الهواء الطلق (صيفاً وشتاًء)؟.

٣٢ ـ كم عدد الساعات التى يحتاجها الفخار فى الفرن؟.

٣٣ ـ كيف تعد الأفرن؟

٣٤ ـ هل توجد أفران خاصة لأنواع خاصة من الفخار؟

٣٥ ـ صف وسجل بالصورة كل جزء من هذه الأفران وطريقة بنائها.

٣٦ ـ صف وسجل بالصورة طريقة وضع الفخار داخل الأفران.

٣٧ ـ من يقوم ببناء الفرن ـ الفخرانى بنفسه أم غيره؟

٣٨ ـ ما المواد التى تستخدم فى إشعال النار «خشب الفحم..» ما نوع كل منها؟.

٣٩ ـ كم عدد الأوانى التى يمكن وضعها مرة واحدة داخل الفرن؟

٤٠ ـ ما طرق تصفيف الأوانى؟.

٤١ ـ صف كافة مجالات العمل للتجفيف. مثل صف الأوانى داخل الفرن.

٤٢ ـ طرق تغطيتها.. قفل باب الفرن.

٤٣ ـ هل يصاحب كل مرحلة من مراحل اعداد الفخار منذ اعداد الطمى إلى وضع الفخار فى الفرن أغانى خاصة محددة أو طقوس خاصة؟

٤٤ ـ هل تلوين الفخار يكون بعد التجفيف أم قبله.. ما هى الألوان المستخدمه وأشكال الزخرفة التى يرسمها ـ وما رمزية كل شكل وكل لون؟

٤٥ ـ لماذا يصبغ الفخار ويلون.. هل لكل نوع لون معين.. لماذا؟.

٤٦ ـ ما الأدوات المستخدمة فى النقش أو الدهان.. أو الزخرفة باللون؟.

٤٧ ـ صف كل آلة وكل أداة وصفا دقيقا (مع الصورة) واشرح طريقة استخدامها.. متى.. وكيف.. وفى أى مرحلة يستخدمها.

٤٨ ـ من أين يحصل على هذه الأدوات.. هل يصنعها بنفسه أو يشتريها.. وممن؟.

٤٩ ـ هل كل الفخرانية يستخدمونها.. أم لها متخصصون فى الزخرفة والتلوين؟

٥٠ ـ اشرح بالتفصيل وبالرسم والصورة كل الآلات والأدوات ومقاييسها ومواد صنعها.

٥١ ـ هل تقدم أنواع معينة من الفخار كهدايا؟ (فى السبوع ـ فى الأفراح) أو فى مناسبات عائلية.

٥٢ ـ ما الأنواع التى تقدم ومناسبة كل نوع؟.

٥٣ ـ ما الأشكال التى تقدم؟

٥٤ ـ هل توجد ألوان خاصة لكل شكل ولكل مناسبة؟.

٥٥ ـ يجب مراعاة جمع المعلومات عن ذلك الفخرانى نفسه ومن الأهالى ومقارنة هذا بذاك.

٥٦ ـ هل توجد تماثيل من الفخار.. أو لعبات ؟.

٥٧ ـ هل يمكن للناس توصية الفخرانى على عمل شكل أو نوع معين لمناسبة معينة.. ما مواصفات ذلك؟.

٥٨ ـ هل توجد آنية لها وظيفة طقوسية فى السحر .. أو فى الشفاء من مرض أو فى الزار؟.

٥٩ ـ هل توجد مواصفات خاصة لذلك وقواعد وتقاليد فى عمل مثل هذه الآنية؟.

٦٠ ـ هل توجد قطع قديمة من ذلك النوع لدى الفخرانى.. هل يعرف أين توجد؟.

٦١ ـ هل توجد أسعار محددة لكل قطعة أم أنها أسعار تقريبية؟.

٦٢ ـ هل توجد أسعار متميزة للقطع التى لها وظيفة خاصة مثل القطع التى تستخدم فى (سبوع الميلاد ـ أو فى الزفاف ـ أو فى الزار ـ أو فى مناسبات أخرى. لماذا؟.

٦٣ ـ هل توجد كتابات خاصة على بعض قطع الفخار؟.

٦٤ ـ هل توجد قطع خاصة لا تصنع إلا عند الطلب؟.

٦٥ ـ هل توجد نقوش خاصة تبعا لنوعية استخدام كل قطعة؟.

٦٦ ـ هل توجد أشكال خاصة على بعض القطع لا تنقش أو ترسم إلا عند الطلب؟.

٦٧ ـ لماذا.. وكيفية طلب ذلك.. وما المدة التى يتطلبها ذلك؟.

٦٨ ـ هل توجد قطع محددة أو معينة يحتفظ بها الفخرانى؟.

٦٩ ـ هل توجد عبارات خاصة تقال مع وضع أول قطعة فى الفرن؟.

٧٠ ـ هل توجد عبارات خاصة تقال مع أخذ أول قطعة من الفرن؟.

٧١ ـ هل توجد عبارات خاصة تقال مع صناعة أول قطعة فى اليوم؟.

٧٢ ـ هل توجد عبارات خاصة تقال مع البدء فى العمل؟

٧٣ ـ هل توجد عبارات خاصة تقال مع نهاية العمل؟

٧٤ ـ هل توجد عبارات خاصة أو أغانى خاصة أثناء انجاز كل قطعة؟

٧٥ ـ هل توجد قطعة خاصة تكون موضع اعتبارات خاصة؟

٧٦ ـ هل توجد قطعة خاصة تكون موضع أغانى خاصة؟

اذكر ذلك بالتفصيل وتسجيله صوتيا أن أمكن مع شرح مناسبة ادائه ـ واشرح الآلات والادوات المستخدمة حين أداء ذلك.

٧٧ ـ هل توجد قطعة خاصة تؤجر لمناسبات معينة ولا يبيعها صاحبها.. ما هى هذه القطع؟ (اشرح ذلك شرحا وافيا مع تسجيلها أن أمكن بالرسم والصورة).

٧٨ ـ ما سبب ذلك.. هل لندرتها.. أم لارتباطها بمعتقدات خاصة؟.

٧٩ ـ من صانعها القديم ومناسبة صنعها؟

٨٠ ـ هل توجد عليها نقوش خاصة متميزة أو كتابات لها قداسة معينة؟

٨١ ـ هل توجد عند الفخرانى قطع قديمة وأخرى حديثة مصنوعة على شكل وبطريقة القطع القديمة

٨٢ ـ لماذا يحتفظ الفخرانى بالقديمة. ولماذا مازال يصنع القطع الحديثة على شكل القديم؟

٨٣ - هل توجد اسرار في المهنة لا يبوح بها الفخراني؟

.علي الباحث أن يحاول أن يعرف شيئا عن هذه الاسرار ولا تكون موضع نشر بل يحتفظ بها فى أرشيف المركز أو جهة عمله كسر أيضا. فمن مسئولية العمل الميداني أيضا الحفاظ على الأسرار التي يبوح بها الراوى اذا اشترط ذلك».

٨٤ - هل توجد عبارات ومصطلحات عمل خاصة لا يفهمها إلا أرباب المهنة - ما هي. وما دلالتها (يحرص الباحث على التعرف على هذه المصطلحات ليستخدمها هو أيضا في حواره مع مصادر معلوماته فى البحث الميدانى.. ويحرص أيضا على عدم نشرها اذا طلب الرواة منه ذلك).

* فمسئولية العمل العلمي تتطلب أيضا عدم افشاء أسرار المهنه التى يحافظ عليها أصحابها.. كما أن من مسئولية الباحث الميداني عدم الاضرار بالرواة - بأى شكل ما - حتي ولو عن غير قصد. لذلك لابد وأن يوضح الباحث الميدانى بشكل واضح وصريح في بعض الفقرات التي لا يجوز نشرها ذلك الحظر. حتى يتبين الباحثون الذين يتناولون هذه المادة في دراساتهم تلك الملحوظة فلا ينشرون مالا يجب نشره، بل يكتفي بإستخلاص المادة العلمية تبعا لطبيعة كل بحث.

ونظراً لأن البحث الميداني عن فن وصناعة الفخار يجمع بين المعرفة النظرية والتطبيقية. كما ترتبط مواد البحث نفسها بمجالات مختلفة من الدراسة الأدبية والتاريخية والفنية التشكيلية فمن الأفضل أن تشترك مجموعة من الباحثين في جمع مواد هذا البحث مع تنوع تخصصاتهم في فروع الثقافة، والمأثورات الشعبية. حتى تكتمل جوانب البحث بشكل كامل. وباعتبار أن الفخار من أقدم المواد التي استخدمها الانسان في حياته اليومية مثلة في ذلك مثل الحصير الذى يعتبر أيضا من أقدم الحرف التي اصطنعها الانسان.

الهوامش :

(١) راجع بحثنا المقدم إلى ندوة التراث الشعبي الأولى، بغداد ٧ ـ ٩ نوفمبر ١٩٨٦ والتي نظمها مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية. وكذلك:
ـ التواصل الثقافي في الإبداع الشعبي المصري، مجلة الفن المعاصر ـ أكاديمية الفنون، القاهرة، ع ١ ـ خريف ١٩٨٦، ص ٧٩ ـ ٨٩.

دراسة المأثورات الشعبية
من خلال وجهة نظر عربية

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم إن الله عليم خبير ﴾

صدق الله العظيم

(القرآن الكريم - سورة الحجرات - أية ١٣)

مقدمة

إن التصدى لدراسة المأثورات الشعبية العربية لا يمكن تحقيقه إلا من خلال جهود علمية جماعية تعتمد على مجموعة متكاملة من الباحثين، تسعى إلى إستخلاص مواد هذه المأثورات من بيئاتها المختلفة الشائعة فيها، وجمع هذه المواد من حفظتها ورواتها وممارسيها خلال أستخدامها وممارستها فى الحياة اليومية الجارية، مع إستخلاص الأصول التاريخية لمواد هذه المأثورات وعناصرها المختلفة، من الكتب والمراجع والوثائق التى أهتمت بجوانب من الحياة اليومية للإنسان العربى، ورصد

أشكال الإبداع الفنى بأنماطه المختلفة وعناصره المتنوعة التى كانت شائعة، أو ما زالت شائعة بتراثها المدون ومأثوراتها الشفاهية.

فالثقافة العربية تتميز بالتواصل الحى، بين ما كان وما هو كائن تتداخل فى مكوناتها الحية عناصر من التراث الموروث مما قد يمتد إلى عشرات القرون وكذلك عناصر من التراث الحضارى للأمة العربية، والذى يشكل بالفعل الواقع الحضارى للأمة العربية من النيل إلى الفرات، ومن الخليج إلى المحيط، ومن جبال اليمن إلى جبال الأرز.

ولقد ظلت الأمة العربية محتفظة بهذه العناصر الحضارية، فكرا ووجدانا محافظة عليها، تعلى من قيمة الإنسان، وتؤكد على الدوام إنسانية الإنسان، على مر حقب الزمان، وفى توافق حضارى متميز.

كما ظلت لهجاتها المنطوقة ـ مع تنوعها وتماثلها فى نفس الوقت ـ مرتبطة باللغة العربية الأم، فى أرومة واحدة، وارفة الظلال.. وتنوع اللهجات فى اللغة العربية هو تنوع يدل على الحيوية وتعدد مظاهر العمل وأشكال الحياة فى المجتمع العربى ككل فقد أستمرت اللغة العربية الفصيحة ببيانها وسلاسة تراكيبها وعذوبة إيقاعاتها، هى وسيلة التعبير المباشر عن فكر الإنسان العربى ونظرته للوجود والحياة.

وعاشت اللغة العربية بفصاحتها وبيان لسانها، تجمع كل اللهجات فى بوتقة واحدة، تصهرها وتصقلها.. وكلما أنتفت الأمية بزغت أضواء الفصاحة وصحة اللسان بل على الرغم من تولد بعض اللهجات، نتيجة الإحتكاك الثقافى للإنسان العربى بغيره من مجتمعات على مر العصور، وإلتقاء حضاراته العتيدة والمتمثلة فى الحضارة العربية والإسلامية، ظلت لغته العربية هى مركز اللقاء الثقافى على إتساع رقعة المكان.

حيوية الثقافة العربية:

تتسم الثقافة العربية بالحيوية والتواصل بين ما هو موروث مدون، وبين ما هو مأثور شفاهى. وهى سمة مميزة للثقافة العربية بعامة.. وشكل عام سائد فى أنماط الإبداع الشعبى العربى بصفة خاصة، فالسمات التاريخية فى أشكال الإبداع الشعبى

والمأثورات الشعبية تظهر بوضوح فى أشكال الفنون التشكيلية والتطبيقية وفنون الأدب.

ففنون العمارة الشعبية ما تزال محتفظة بوحداتها الأصلية وأشكالها الزخرفية التى تتداخل مع وحدات العمارة الإسلامية التقليدية وفنون العمارة القديمة، وما نلحظه من التماثل بين أشكال وأنماط الواحدات الزخرفية بين مناطق المجتمع العربى على الرغم من أن كل منطقة من مناطق الوطن العربى لها خصائصها المتميزة والخاصة بها.

وعلى سبيل المثال لا الحصر، نلاحظ التماثل القائم بين الوحدات الزخرفية فى العمارة اليمنية وبين العمارة النوبية.

فعلى الرغم من أن العمارة اليمنية رأسية والعمارة النوبية أفقية، إلا أن التشابه بين الطابع العام للوحدات الزخرفية وبين كل منهما يبدو واضحا.

وقد يبدو الأمر أكثر وضوحا فى أدوات الزينة والحلى حيث تتماثل فى الشكل والوظيفة فى البلاد العربية كما تتماثل وحداتها الزخرفية وأشكالها العامة وبعض مسمياتها أيضا مع ما وصلنا من قطع قديمة من هذه الحلى أو ما سجله الفنانون المصورون فى لوحاتهم عن المجتمع العربى فى قطاعاته المكانية المختلفة.

بل إن أشكال الحركات التعبيرية الإيقاعية فى الرقص الشعبى تتماثل أيضا فى مكوناتها الأساسية وفى دلالات مسماياتها.. وهذه الأنماط والطرز من الإبداع الشعبى مازالت فى حاجة إلى دراسات ميدانية تكشف عن أسس وحدة التعبير فى هذا الإبداع الفنى.

كما أن المنصت لفنون الموسيقى والغناء يجد هذا التماثل قائما. وبخاصة فى ضروب الإيقاع كما يظهر التشابه بين كثير من الألحان الشعبية فى سائر البلدان العربية، فى مشرقها ومغربها وهو شكل أخر من أشكال التفاعل الثقافى بين المشرق والمغرب فى تكوين بغية الثقافة العربية الشعبية بصفة خاصة.

وهذه العملية التفاعلية هى فى حد ذاتها عملية تواصل حى بين أشكال الإبداع الفنى فى المأثورات الشعبية العربية، وهى فى نفس الوقت عملية إدراكية لها دلالئلهاالفنية، فى مجالات ومصادر الإبداع الشعبى، وكذلك لها وظيفتها الفكرية والوجدانية فى تحقيق وحدة التلاقى بين ما هو موروث وما هو مأثور.

وحدة المزاج الفنى:

إن التماثل الحادث بين فنون «الصوت» الغنائى الشائعة فى الجزيرة العربية والخليج العربى لابد وأن تثير تساؤلات عديدة عن أصولها الفنية شعرا ولحنا وبخاصة أن أشعار هذا الفن الغنائى تعتمد على الشعر الفصيح وهى من أكثر الفنون فى أشكال الغناء الشعبى إنتشارا فى حلقات السمر والإحتفالات العائلية ولها تقاليدها الفنية فى شكل الأداء ومناسبته كما أن مسميات ومناسبات أداء هذا الفن الغنائى تتماثل مع ما ورد لنا عن حفلات فى بغداد وغيرها من عواصم الوطن العربى وتماثل الإسم مع نظيره فى صناعة الألحان التى كانت شائعة منذ أكثر من ألف عام، وبخاصة فى الكتاب العظيم «الأغانى» كما لابد وأن يثير هذا الفن «المتوارث» و «الشعبى» تساؤلات أخرى عن مدى الصلة القائمة بينه وبين فنون الموشحات الأندلسية، بما فى هذه الموشحات من أشعار تحمل مضامين فكرية أو بما تحمله ألحانها من «طبوع» وإيقاعات لها نظيرها فى فنون الغناء الشعبى العربى مما يعبر عن مزاج فنى واحد وهو أمر آخر له دلالته فى الكشف عن الصلة الحية بين ما هو موروث وبين ما هو مأثور فى الثقافة العربية [١].

فالموشحات مثلها مثل فنون الصوت. جمعت فى بنائها الفنى بين ما هو موروث تقليدى وبين ما هو شعبى وشائع.

وقد عبرت الموشحات، بإرهاصاتها الفنية، وصنوف ألحانها عن نمط متميز فى الإبداع الفنى العربى سواء كان ذلك من حيث مجالات أدائها، أو ما يحوط هذا الأداء الفنى من تقاليد إجتماعية يتلزم بها المؤدى والمستمتع.. أم كان ذلك فيما يصاحب هذا النمط المتميز بين فنون الغناء من فنون الرقص أو الأداء الحركى الايقاعى الفردى أو الجماعى أو بما تتميز به هذه الفنون من تقاليد راسخه وأسس فنية دقيقة[٢] مع شيوعها وإنتشارها فى المغرب والمشرق.

وسواء أكانت الموشحات الأندلسية ذات أصول مشرقية من اليمن[٣] أم، ندلسية من المغرب فإنها من الإبداع الشعبى العربى.

وعلى أية حال، فإن هجرة الآداب والفنون وتناقلها بين أرجاء الوطن العربى، هى هجرة داخلية، ترتبط فى نفس الوقت بحركة الإنسان العربى نفسه.

وكما كانت أزجال «إبن قزمان» فى القرن السادس الهجرى، تروى وتردد فى حواضر العراق أكثر مما كانت تروى فى حواضر المغرب، كانت أيضا فنون العراق من موال وغيره تنتشر فى المغرب.

ويكفى أن نردد قول إبن قزمان «زجلى المرفوع، فى العراق مسموع» لنستدل منه على مدى التواصل القائم بين حواضر الوطن العربى.

بل أن النسخة الوحيدة التى وصلت إلينا، هى النسخة التى كانت قد كتبت فى إحدى مدن الشام.

ولقد تناول نخبة من الدراسيين العرب فنون الموشحات والزجل فى دراسات أكاديمية كشفت عن جوانب هامة من هذا الفن، ودوره الثقافى فى الحياة الإجتماعية العربية(٤).

كما أن الدراسات المحدثة، التفتت أيضا إلى أهمية «فن الصوت» كنمط متميز من فنون الغناء الشعبى العربى وما يصاحب هذا الفن من فنون الرقص من «زفن» وإيقاع حركى فردى وجماعى له أصوله القديمة أيضا وما زال «الزَفن» أو «الزَّفان» شائعا فى منطقة الخليج ومصاحبا لفنون غناء «الصوت»(٥) مثله مثل الموال بفنونه التقليدية وشيوع بعض أنماطه وأنواعه فى بلد عربى أكثر من الأخر.

ويعتبر الموال من أكثر الفنون الشعرية والغنائية الشعبية شيوعا فى المجتمع العربى وظل أيضا محتفظا بإيقاعاته وتفعيلاته الشعرية الأصلية منذ قرون طويلة وإن حدثت فيه إضافات وتجديدات.

والموال ينسب تسميته إلى إهل واسط تلك المدينة التى أنشأها الحجاج الثقفى، عامل بنى أمية على العراق، عام ٨٢ هـ وكان إبتكارهم إياه أن نظموا بيتيم على وزن البسيط، وجعلوا الأشطار الأربعة على قافية واحدة وسموا المقطوعة منه صوتا، مما يثير إلى الصلة بين هذا الفن والغناء(٦).

كما أفتعل فن الموال، كنمط متميز من أنماط الشعر الشعبى إلى مختلف البلدان العربية وزاد فيه أهل مصر زيادة كبيرة كما يقول إبن خلدون وأتوا فيه بالعجائب والغرائب(٧).

والموال كشكل من أشكال الإبداع الشعبى الشائع فى مختلف أرجاء الوطن العربى، هو شكل آخر من أشكال التواصل الثقافى، فى الإبداع الفنى الشعبى العربى، بل هو فى حد ذاته تأكيد آخر لوحدة الأصول المشتركة فى أشكال الإبداع الفنى الشعبى والمأثورات الشعبية العربية، على الرغم من تنوع وتعدد مظاهر هذا الإبداع وأشكال هذه المأثورات.

وهو تنوع وتعدد، يدل على ثراء الخبرة الفنية «فالموال المغربى شبيه بالموال المشرقى من حيث الشكل، لا يختلف عنه إلا فى الأداء وأحيانا فى اللحن» (٨).

هذا علاوة على مختلف أنماط الشعر الشعبى التى توسل بها الشاعر الشعبى فى التعبير عن تجربة مجتمعه الإجتماعية فى صنع الحياة على أرضه والإحتفاء بسيرة ومسيرة مجتمعه وما مر بها من أحداث خلال دورة الحياة.

بل لقد وجد الشاعر العامى فى القرآن الكريم وفى الأحاديث النبوية وسيرة الرسول صلى الله عليه وسلم، وحياة الخلفاء والصحابة من بعده معينا لاينضب.

«كما وجد فى أخبار فرسان العرب وعشاقهم فى الجاهلية والإسلام نماذج يشيد بها، بل أننا لنجد هذا الشعر العامى وثيق الصلة بالشعر العربى فيمايتصل بالمعانى والصور البيانية، والأخيلة وأساليب المعالجة، فضلا عن المثل العليا المشتركة وذلك إلى ما يضيفه هذا الأدب العامى من أصالة وصدق ومن ثبات للمواهب، تنطلق بين حين وحين هنا وهناك، ومن تعبير رائع عن الجماعة التى عاش فيها بكل ما لها من أحلام وآمال (٩) وتؤكد السير الشعبية بما تشتمل عليه من تصوير لمفهوم البطل فى الحياة العربية، ووصف جوانب من حياة المجتمع العربى وإمتداد أحداث تلك السير ليشمل، معظم - إن لم يكن كل البلاد العربية - وإنتشارها بين نصوص مدونة شعبية وبين نصوص شفاهية يرويها الشعراء الشعبيون فى مختلف البلاد العربية تحمل تنويعات نصوصها رؤية فنية لتصورات الشاعر الشعبى على إختلاف مجالات أدائها إجتماعيا، تؤكد تلك السير واقع التواصل بين التراث الموروث فى المأثور أيضاً الموروث وتتلاقى فيها أحداث التاريخ مع خيال الفنان راوية هذا التاريخ بأسلوبه الخاص الذى يتوافق مع المزاج العام لأبناء المجتمع.

ولقد حظيت السير الشعبية بدراسات أكاديمية جمعت بين الرؤية التاريخية لموضعات هذه السير وبين تحليل النصوص الشفاهية التى يرويها رواة هذه السير على الصعيد العربى[١٠].

كما احتفت المكتبة العربية بقصص وأيام العرب وما تحمل تلك القصص من موروثات مازالت أحداثها وعناصرها الأساسية ماثلة فى ذاكرة الناس ويتناقلها الناس فى حلقات السمر وجلسات المؤانسة سواء مما يروى عن نوادر الظرفاء وطرائف الشعراء التى كانت شائعة فى مجالس حكام العرب أو مما كان يتبع ذلك من أحداث فى مجتمع الولاة أو مما حفلت به كتب التاريخ من حكايات أو خرافات عن عالم الغيلان ووقائع اللقاءبين أحادى الناس وأحادى الجان، وتزاوج الجن بالإنس والإنس بالجن ويروى كل ذلك فى مجالس العامة كجزء أساسى من رواياتهم الشفاهية وكذلك حكايات فى كل البلاد العربية بسماتها وخصائصها الفنية مع تغيير بسيط فى أسماء أبطالها أو أماكن حدوثها وكأن الراوى نفسه هو الذى أنتقل من مكان إلى مكان أخر.. فيغير فى النص ليتوافق مع مزاج مستمعيه.

ففى الإبداع الشعبى، قد نجد التماثل فى الشكل قائما، مع الإختلاف فى مناسبة الأداء ووظيفته أحيانا أو قد نجد التماثل والتشابه فى الوظيفة وإن اختلف الشكل، أو قد يكون الإختلاف فى الشكل مع تغيير الوظيفة مع ثبات المضمون، وإتحاد الغرض من رواية النص ويظل التماثل والتشابه قائمين فى الدلالة الفكرية لموضوع النص المروى[١١].

كما نجد نصوصاً من ألف ليلة وليلة تروى دون أن يدرك الراوى أنها من حكايات ألف ليلة وليلة المدونة والمطبوعة، إلى غير ذلك من حكايات وأقاصيص لها أصلها المدون فى كتب التاريخ سواء فيما دونه أمام المؤرخين العرب المسعودى (ت ٩٥٦م)[١٢]، أو فيما أورده القزوينى (١٢٠٣ ـ ١٢٨٣م)[١٣] من عجائب وغرائب أو ما سجله الأصفهانى (٨٩٧ ـ ٩٦٧م)[١٤] من وصف وتعريف وأنباء وأخبار عما كانت عليه الحياة بفنونها وعاداتها، فى عصره أو عما نقله من معلومات تروى ويرددها الرواة من أخبار وحكايات لها واقع تاريخى سواء مما نجده مدونا فى كتب التاريخ أو مما قدمه لنا إبن خلدون (١٣٣٢ ـ ١٤٠٦م)[١٥] من ذكر لحياة البادية والحضر

وأبطال العرب وفنون الشعر أو مما سجله لنا المقريزى (١٣٦٤ ـ ١٤٤٢م)[١٦] من وصف للحياة للإنسان العربى وعادات وتقاليد مجتمعاتهم إلى غير ذلك من معلومات وأخبار وحكايات وهو كم تارخيى له فى عمر الزمان عشرات بل مئات الأعوام سجله المؤرخون وظل حيا ماثلا فى ذاكرة الرواة الشعبيين يرددونه من خلال صياغاتهم الفنية وأساليب ووسائل أدائهم الفنى لهذه الموروثات التاريخية التى ترتبط بواقع حياة أبناء مجتمعهم وبخاصة بواقع حياة من يتلقون منهم ما يروونه أو يقدمونه من إبداع فنى.

وهى عملية ثقافية لها واقعها العلمى فى دراسات المأثورات الشعبية بعامة، والمأثورات الشعبية العربية بصفة خاصة حيث نجد نصوصا من الشعر أو من القصص مازالت تروى شفاهة كما كانت تروى منذ مئات السنين تحفظ للنص لغته السوية وتوظفه توظيفا جديدا فى بعض الأحيان ليتوافق مع واقع الحياة المعاشة خلال إستخدام النص، فالصلة وثيقة بين تراثنا الشعبى المعاصر على مستوى البلاد العربية جميعها وبين التراث العربى القديم، ولعل هذا يفسر التماثل والتشابه القوى بين أشكال التعبير الشعبى فى البلاد العربية بأسرها، من أجل هذا ينبغى علينا أن نؤصل تراثنا، إلى جانب عنايتنا بما يفرزه كل شعب من نتاج شعبى على حدة[١٧].

التماثل الحى:

والدراس للأمثال العربية الشائعة بين أبناء المجتمع العربى، يجد صلة وطيدة بين تلك الأمثال ونظيرها من أمثال عربية قديمة، تضمها مجامع الأمثال العربية القديمة ومجموعاتها العديدة، فمعظم الأمثال العامية العربية ذات أصول فصيحة.

ونظرا لما تمثله الأمثال الشعبية من أهمية خاصة فى دراسات المأثورات الشعبية بإعتبار أنها من أدق أشكال التعبير الأدبية تعبيرا عن واقع خبرة الإنسان بالحياة يمكننا أن نتبين مدى ما تحمله تلك الأمثال من تواصل حى: وما تشكله تلك الأمثال من تواصل حى، وما تشكله تلك الأمثال فى بنية الثقافة العربية من وحدة الفكر والمزاج النفسى وتقييم لموقف الإنسان إزاء تجربة الحياة فالأمثال بطبيعتها هى تعبير أدبى موجز عن حكمة الشعب وخلاصة تجربته[١٨].

كما تحمل الأمثال فى نفس الوقت مقولات وعبارات وأبيات من الشعر الفصيح أو القول المأثور، وآيات من القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة، وأقوال من السلف الصالح يعايشها الإنسان بوعى وإدراك كامل لما تهدف إليه وبمعرفة شاملة لدلالاتها ومعنى ألفاظها سواء كانت تلك الأمثال ترتبط بواقع الحياة العربية قبل الإسلام أم بعده.

تصور منهجى:

هذا التماثل الحى الذى نلحظة فى الأمثال الشعبية العربية، لا يندرج أثره على وحدة الفكر والوجدان فى المجتمع العربى فحسب بل يعبر فى نفس الوقت عن حيوية التواصل الثقافى فى الإبداع الشعبى العربى على مر حقب التاريخ وهو أمر نلاحظة فى مختلف أنماط الإبداع الفنى الشعبى العربى وبما يحوط أنماط هذا الإبداع من عادات وتقاليد ومعتقدات.

وهو أيضا واقع ثقافى تتميز به المأثورات الشعبية العربية ويتطلب مناهج بحث تتوافق مع طبيعة مادته. وأن تكون النظرية العلمية التى تحدد أساليب دراسته، والغاية من هذه الدراسة، مرتبطة بواقع مادته، لا بإعتبار أن هذه المادة هى مادة حية يمتد أصول وجودها المتميز فى فكر ووجدان الإنسان على إمتداد مساحة الوطن العربى بل بإعتبار أنها تعبير مباشر وتلقائى عن فكر ووجدان واحد.

وإذا كان - للأسف - لم تتضح بعد أمام الدراسين أبعاد كثيرة من مكونات المأثورات الشعبية التى حفلت بها كتب ومخطوطات المفكرين والمؤرخين والرحالة العرب وغيرهم ممن انتبهوا إلى ما تتضمنه الحياة العربية فى تتابعها الزمنى من قيم ثقافية وإجتماعية، فإنه من الضرورى والهام، أن تتواكب وتتزامن عمليات جمع وتسجيل مواد المأثورات الشعبية من بيئاتها وواقع إستخداماتها مع عمليات جمع وتصنيف عناصر المأثورات الشعبية بموروثاتها الثقافية من الكتب والمخطوطات ومما يرتبط إرتباطا مباشرا أو غير مباشر بالمأثورات الشعبية الشائعة فى المجتمع العربى وأن تصنف هذه المواد بأسلوب واحد وتكون مسيرة وواضحة أمام الباحثين العرب وغير العرب من المهتمين والمتخصصين فى دراسة المأثورات الشعبية العربية وأن يكون

هذا الأسلوب فى التصنيف هو نفس أسلوب تصنيف مواد وعناصر المأثورات الشعبية العربية المجموعة فى بيئاتها الأصلية، ومن بين حفظتها ورواتها الأصليين خلال عمليات الجمع والبحث الميدانى وهو أمر سوف يساعد بشكل مباشر فى الكشف عن عوامل الثبات والتغير فى أنماط وعناصر الإبداع الشعبى العربى و أن نتجه إلى تحليل بعض أنماط هذه المأثورات على ضوء الإتجاهات النظرية أو الفلسفية المعاصرة وغير العربية.

كما أن عملية الكشف عن عناصر التراث الشعبى فى المراجع القديمة والمعاجم الموسوعية سوف تحقق لنا رؤية دقيقة أو على الأقل واضحة لمكونات ومقومات هذه المأثورات سواء فيما تحمله أشكال الإبداع الشعبى ووحداته الفنية ومسمياته من رموز ودلالات أو فيما يحوط أشكال هذا الإبداع من عادات وتقاليد وطقوس وبقايا أسطورية وخرافات.

وفى الواقع، لقد قام عدد من المحققين بإعادة نشر كثير من كتب التراث العربى وتحقيق الكثير من المخطوطات وفهرسة عدد غير قليل من أمهات الكتب العربية ولكننا الآن فى حاجة إلى جهد جديد، وبنظر منهجى حديث، يهدف إلى الكشف عما تتضمنه - على الأقل - أمهات الكتب العربية من مادة فولكلورية أو موضوعات ترتبط بدراسات التراث الشعبى العربى.

ولاشك أن الجهد المرموق الذى بذل فى وضع «معجم مفصل عن الموروث الشعبى فى آثار الجاحظ»(١٩)، هو جهد له أهميته فى دراسات التراث الشعبى العربى والمأثورات الشعبية فكتب الجاحظ تزخر بما سجله من مأثورات شعبية كانت شائعة فى عصره ومازال منها الكثير مما هو شائع للآن فى الحياة العربية.

والجاحظ (٧٧٥ - ٨٦٨م) لا يعتبر من كبار الأدباء والمفكرين العرب فحسب بل هو أيضا رائد فى إنشاء الصيغة الأدبية للمادة الفولكلورية فقد كان دقيق الملاحظة فى رصد ما يحوطه وراوية بليغ من رواة اللغة وآدابها، وعالم يرصد بعين فاحصة جاحظة ما يحوطه فى بيئته، معايشا لأفكار وعادات وممارسات قومه(٢٠).

كما كان الأصمعى (٧٤٠ ـ ٨٣١م) نموذجا فريدا فى تقصى مادة ما يسمعه ويحفظه دقيقا فيما يرويه متتبعا أحوال العرب فى الحضر والبادية متقصيا رواياتهم ومحققا مروياتهم(٢١).

كما كان عبد الله بن المقفع (٧٢٤ ـ ٧٥٩م) بثقافته العميقة وببلاغته المتميزه نمطا متميزا فى الثقافة العربية ويكفى ذكر كتاب كليلة ودمنة ودور هذا الكتاب فى الثقافة العربية وغير العربية ـ تراثا ومأثورا ـ لنتبين مكانة ابن المقفع(٢٢).

ولا شك أن الإتجاه الحديث نحو إعادة النظر فى أمهات الكتب العربية ومعاجم اللغة الموسوعية ومن خلال رؤية فكرية محدثة، تعى الصلة بين الموروث والمأثور فى بنية الثقافة العربية، لابد وأن يحظى هذا الإتجاه بكل تشجيع ومعاونة فهذا الإتجاه هو المدخل الحقيقى لدراسة المأثورات الشعبية العربية.

ولقد قدم الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل تجربة علمية لها أهميتها فى التعرف على حجم المادة الفولكلورية التى تضمنتها معاجم اللغة الموسوعية ،وهى تجربة إستطلاعية وليس تجربة أستقصائية»(٢٣).

وكم كنت أود أن تتسع هذه التجربة فى مجال تطبيقها بين جيل من الباحثين العرب الجدد، لابهدف التصنيف لمواد المأثورات الشعبية التى تتضمنها معاجم اللغة الموسوعية وأمهات الكتب العربية فحسب، ولكن بهدف أن يرتبط هذا الجيل الجديد من الباحثين أرتباطا علميا بأصول الموروثات الثقافية العربية التى تمثلها المأثورات الشعبية(٢٤).

تواصل منهجى:

إن البحث الفولكلورى العربى لابد وأن يكون أيضا متواصلا مع تقاليد المفكرين العرب الذين اهتموا بتسجيل جوانب من الحياة اليومية التى عايشوها وعاينوها وأن يكون هذا البحث فى المأثورات الشعبية متجانسا على الأقل مع أساليب من أهتموا من علماء وأدباء العرب بتسجيل ما يمارس خلال الحياة اليومية من عادات وتقاليد وإبداعات فنية وما يحوط تلك الإبداعات من رؤى فكرية وعقائدية أو يتداخل فيها من

بقايا أسطورية أو خرافات ووهم وسحر إلى غير ذلك من مكونات المأثورات الشعبية فالثقافة - أى ثقافة - بطبيعتها - نظرا وتطبيقا - هى فن حياة، سواء أكان ذلك متمثلا فى سلوك الفرد أو الجماعة.

والفولكلور بطبيعة مادته ومناهج بحثه، هو علم يكشف عن أهم جانب من جوانب ثقافة أى مجتمع فهو يكشف عن الجانب الحى لهذه الثقافة كما أنه يتناول بحكم طبيعة بحثه ومادته الواقع التاريخى لثقافة أى مجتمع وذلك من حيث إستقراء العوامل التاريخية التى ساعدت على تكوين أنماط مأثوراته فى إطارها الإجتماعى المعاش، وما يحوط هذا الإطار الإجتماعى ويشكله فى نفس الوقت من عوامل إقتصادية وطبيعية وجغرافية وسياسية إلى غير ذلك من عوامل تشكل بنية المجتمع نفسه والوجود الثقافى للإنسان فى بيئته.

البحث الميدانى:

نظرا لأن واقع الحياة العربية لم ينظر إليه من خلال منظور الإستقراء الميدانى لمكوناته وكذلك لم تبذل الجهود بشكل علمى متكامل ووافٍ، لجمع وتسجيل عناصر وخصائص المأثورات الشعبية فى بيئاتها الواقعية، فإنه من الضرورى والملح فى نفس الوقت أن تتزامن وتتكامل الجهود فى عمليات استقراء هذا ا لواقع والكشف عن مكونات المأثورات الشعبية فى مختلف قطاعات الوطن العربى ومعرفة العناصر المشتركة فى أنماطها وطرزها المتنوعة أو المختلفة.

بل إننى أفترض أن هذا العمل العلمى لابد وأن يمتد إلى مجالات أوسع وأشمل فى دراسات الثقافة الشعبية العربية، للكشف عن الأسس الفكرية والإجتماعية والنفسية إلى غير ذلك من مجالات البحث فى العلوم الإنسانية للكشف عن مصادر الإبداع الفنى الشعبى، ذلك الإبداع الذى يمارسه الإنسان فى حياته اليومية وبمختلف وسائل التعبير خلال دورة الحياة مع إدراكنا التام أن بعض أشكال هذا التعبير الفنى تتداخل فى مناسبات استخدامها المتنوعة كما تتواصل أيضا عناصر أدائها تبعا للغاية من هذا الأداء وحينما ننظر إلى المأثورات الشعبية من خلال موادها وكذلك من خلال العناصر المكونة لهذه المواد وأيضا من خلال مناسبات أدائها ووظيفتها فى الحياة فإننا ننظر إليها بإعتبار إنها تمثل وحدة واحدة للتعبير عن الإنسان[٢٥].

فشكل التعبير ومادته قد يستخدم فى أكثر من مناسبة فبعض أغانى العمل قد تؤدى فى مجالات الإحتفالات العائلية، وأدوات الزينة والأزياء الشعبية قد تستخدم فى مناسبة عائلية خاصة.

كما أن الألحان والرقصات التى تؤدى فى مناسبة محددة من الإحتفالات العائلية قد تؤدى أيضا فى مناسبة من المناسبات العامة أو القومية، وهو تواصل أيضا وتداخل أخر بين مناسبات التعبير ومجالات أداء هذا التعبير وهو أداء يرتبط فى نفس الوقت بواقع مضمون ووظيفة وغاية هذا التعبير، ومنها ما يتماثل فى الغرض والوظيفة مع ما كان يستخدم فى عصور مضت، ثم أتت فترة من الزمان وكمن هذا التعبير، ثم حدثت تغيرات ما فانبثق من جديد، محتفظا بشكله القديم، ومرتبطا أيضا بوظيفته الأصلية.

كما نلاحظ أيضا التماثل القائم بين مسميات ما يستخدم من أدوات نفعية ذات قيمة جمالية من سدو وحلى وأثاث البيت مع مسمياتها القديمة بل وبأشكالها التى وردت فى المراجع القديمة ومعاجم اللغة وكذالك فى التصاوير والنسجيات القديمة، وهو أمر يجب الإلتفات إليه بدقة وتحليل، لا من حيث الشكل العام الموجود حاليا ولكن من حيث الشكل العام الذى كان شائعا فى عصور أو فترات مضت.

نحو منهج عربى:

وحينما ننظر إلى واقع وطبيعة المأثورات الشعبية العربية، بثرائها وتنوعها، وبأبعادها الحضارية، نجد أننا فى حاجة إلى منهج عربى ييسر على الباحثين عمليات الكشف عن التواصل الكائن والقائم بين أنماط وطرز الإبداع الشعبى، تاريخياً ومكانيا(٢٦).

وهو أمر يحدونا للسعى نحو أستنباط مناهج عربية محدثة، تساعد الباحثين العرب على إستقراء وإستخلاص أشكال وأنماط الإبداع الشعبى العربى بطواعية وموضوعية مع إدراكنا التام للمتغيرات الحادثة فى أشكال وأنماط هذه المأثورات (٢٧) ودون إغفال لعمليات التداخل الثقافى والتغيرات الثقافية والإجتماعية التى أثرت فى مكونات بنية الثقافة العربية على مر العصور، وفى الثقافة العربية المحدثة بصفة خاصة، نتيجة

سطوة وسائل الإعلام الرهيبة وإن لم تشكل - تلك الوسائل - للآن تغييرا كبيرا فى طابع المأثورات الشعبية العربية.

مع وعينا الكامل بأن استنباط هذه المناهج العربية سوف يحقق نوعا من التلاقى والتوافق، بين طرائق العمل المحدثة العالمية وأدواتها التكنولوجيه المبسطة والمعقدة وبين أصالة الرؤيا ووضوح الهدف فى دراسة المأثورات الشعبية العربية.

وهو مطلب سنظل نلح على تحقيقه ونواصل السعى من أجله ونجدد الرجاء فى أن يقدمه لنا مفكرونا العرب، فمثل هذا المنهج هو السبيل الوحيد لالغاء الحواجز الوهمية بين الباحثين العرب، وتحقيق التواصل العلمى بينهم وذلك من حيث أن مادة بحثهم هو كم مشترك بينهم وإن مجال عملهم العلمى هو المجتمع العربى ككل على إمتدا د عمر الإنسان فى هذه المنطقة التى عايشت أروع الحضارات وتماثلت وتوحدت نظرتها للكون والإنسان فى بنية حضارية، وتزواج إنسانى وتمازج وجدانى، وتناقل خبرات عبر العصور منذ فجر الضمير الإنسانى بلا حدود مصنوعة أو أوهام مفروضة ودون إنفصام بين الفكر والمعتقد.

ومن البديهى أن يكون المنهج الذى يفترض تواجده فى إستقصاء الجانب الشفاهى من الثقافة العربية، هو منهج يتوافق مع طبيعة هذه المادة وواقع الثقافة العربية بأبعادها التاريخية، وأن يكون موائما لأساليب البحث الحديثة ووسائلها التكنولوجية المعاصرة، كما يكون ملائما أيضا لعوامل التغير السريع والطفرة الكبيرة التى يمر بها المجتمع العربى حاليا مع الإنتباه الكامل لضغوط وسائل الإعلام الحديثة المحلية والعالمية على أشكال الإبداع الفنى الشعبى العربى وسط هدير الحياة المحدثة، بما فى هذه الحياة من معطيات العمل الآلى والتطور الصناعى.

وهو أمر يجعلنا ندعو للإهتمام برصد ظواهر ومظاهر الإبداع الشعبى بوسائل التسجيل الصوتية والمرئية، بأسرع ما يمكن والعمل على تصنيف هذه المواد تصنيفاً موضوعياً علمياً حتى يمكن أستيعاب ما هو موجود وتتبع ما قد يحدث من تغيير فى أشكال هذا الإبداع وموضوعاته.

وبشرط ألا تكون عمليات الرصد والتسجيل هى مجرد جمع وتسجيل لبعض جوانب من الظاهرات الفولكلورية، دون تتبعها فى مجالها الجغرافى والإجتماعى تتبعا شاملا وإستقراء أصولها التاريخية فالعلاقة بين ما هو تراث وما هو مأثور فى الثقافة العربية، هى علاقة عضوية حية تتميز بها الثقافة العربية.

وتتضمن كتب المؤرخين والأدباء والمفكرين العرب القدامى، الكثير مما كان شائعا بين عامة الناس وخاصتهم، فى عصور تدوين هذه الكتب.

فلقد كان المنهج الشائع بين المؤرخين العرب القدامى، هو النقل من كتب من ألف قبلهم والرواية عمن وضعوا فيهم ثقتهم، وتسجيل مشاهداتهم، ووصف ما عاينوه من أوجه الحياة والعمران ورصد ما يحوطهم من أحداث وممارسات.

ونحن الأن فى حاجة ملحة إلى تسجيل مشاهداتنا والنقل عن الرواة الثقاة بدقة وموضوعية للتعرف على أشكال وأنماط المأثورات الشعبية العربية.

وهو أمر يحتاج إلى تكوين عدد من الباحثين المتخصصين فى الدراسات الفولكلورية، مدربين تدريبا علميا على عمليات الجمع الميدانى وتسجيل أنماط الإبداع الشعبى تسجيلا موضوعيا ودقيقا وفرز عناصره فرزا علميا وتصنيفها تصنيفا دقيقا مع المواد المستخلصة والمنصفة من الكتب والمراجع، للكشف عن عوامل الثبات والتغير فى هذه العناصر، والتماثل الحادث بين عناصرها، وأشكال التداخل الثقافى فى هذه العناصر وعلى صعيد الوطن العربى كله.

وهو أمر لابد وأن تتضافر جهود الدول العربية على تحقيقه داخل كل قطر وعلى الصعيد العربى ككل لكى يتحقق للثقافة العربية بتراثها ومأثوراتها، وجودها الحضارى بين ثقافات العالم إزاء سلطان وسائل الإعلام العالمية التى تسود شتى أرجاء العالم.

وبهدف أن يكون إبداعنا الحديث هو إبداع يعبر عن ذاتنا الثقافية وسط معطيات الثقافة العالمية، وفى تواصل حى بين قدراتنا الإبداعية وبين واقع حياتنا.

* * *

خاتمة

لقد ظلت الثقافة العربية بمحوريها الأساسيين، تراثها المدون ومأثورها الشفاهى تشكل طابعا ثقافيا متميزا بين ثقافات الشعوب ولكن إزاء المتغيرات الهائلة والرهيبة الحادثة فى تطور وسائل الإعلام ووسائل الإتصال لابد لنا من أن نعيد النظر فى موقفنا إزاء واقع ثقافتنا المعاصرة والعمل على مقاومة عوامل الإنفصام التى يمكن أن تحدث فى الثقافة العربية سواء أكان ذلك بين ما هو كائن أم بين ما سيكون، أو بين واقعنا الحضارى ومستقبل الثقافة العربية بين ثقافات الشعوب.

وهو أمر يرتبط بالمسئولية العلمية والقومية وكذلك بالمسئولية الحضارية والإنسانية مما يتطلب وعيا عميقا بمقومات هذا التراث الثقافى العربى وإستخلاص موقف فلسفى وتنظير فكرى يكون نابعا بالفعل من واقع تاريخنا وحياتنا الإجتماعية دون إغفال للدور الكبير الذى تقوم به وسائل الإعلام فى حياتنا المعاصرة وكذلك قدرة وسائل الإعلام العربية على مواصلة تحقيق عملية التواصل الثقافى الحى فى طرز وأنماط الثقافة العربية، ودون إنفصام بين ما هو تراث مدون وبين ما هو مأثور شفاهى وكذلك دون إنفصام بين ما هو كائن وما يمكن أن يكون من مكونات ومقومات ثقافتنا المعاصرة أو المستقبلية، وفى الواقع لكى يكون إبداعنا الحديث إبداعا يعبر عن ذاتنا القومية لابد أن نعى فى وضوح قدرتنا الإبداعية وأن نسعى لكى نقدم للأجيال القادمة شيئا صادقا ونافعا فى آن يمكن أن نصفه بأنه من إبداعنا ولن يتم ذلك إلا من خلال معرفة وإدراك مقومات مأثوراتنا الشعبية وتنميتها فى إطار من الرؤيا الحضارية بواقع التغيرات العلمية والصناعية العالمية حتى يمكن لنا من جديد تحقيق التواصل بين أشكال هذا الإبداع الفنى الشعبى المعاصر وبين معطيات وإنجازات التقدم العلمى والصناعى والفنى والذى يسود العالم وبخاصة بعد إرتفاع كفاءات وسائل الإعلام المرئية فى هذا القرن ومع إطلالة القرن الجديد قرن التحولات الكبيرة فى المعرفة العلمية لعالم الفضاء وهو قرن سوف ينفى الإنفصام القائم بين عالم الأرض وعالم ما يفوق واقع الإنسان.

وهو أمر يحتاج من أبناء الثقافة العربية رؤية جديدة لواقع الحياة من خلال رؤية ثقافية تعى مسئولية الإنسان العربى إزاء قادم الأيام.

الهوامش :

(١) ١ ـ صفوت كمال ـ مناهج بحث الفولكلور العربى بين الأصالة والمعاصرة ـ مجلة عالم الفكر،م، ٦ ، ع، ٤ ، الكويت ١٩٧٦ ، ص، ١٧٣ ـ ٢١٠ .

(٢) صفوت كمال ـ الموشحات والأزجال فى الفن الشعبى الجزائرى، مجلة العربى، ع، ٤٦ ، مايو ١٩٧٩ ، ص، ٦٦ ـ ٧٥.

(٣) أحمد حسين شرف الدين، الطرائف المختارة من شعر الخفنجي والقارة مع مقدمة عن الأدب الشعبى فى اليمن، مطابع سجل العرب، ط، ١٩٧٠ .

ويدلل المؤلف على أن فن الموشحات له أصول يمنية (ص ٦٠).

(٤) راجع، د. عبد العزيز الأهوانى، الأسس الحضارية للعناصر المشتركة فى المأثورات الشعبية فى أقطار الوطن العربى، بحث أعد لحلقة بحث العناصر المشتركة فى المأثورات الشعبية فى أقطار الوطن العربى.

ـ المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، جامعة الدول العربية القاهرة، ١٩٧٣ ، ص، ٤٥ ـ ٧٥ .

ـ وأنظر أيضا، د. مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٩ .

ـ د، رضا محسن القريش الفنون الشعرية غير المعربة، ٣ أجزاء، وزارة الإعلام بغداد ١٩٧٦ ـ ١٩٧٧ .

ـ بحوث ودراسات، مؤتمر الحضارة الأندلسية تنظيم وإشراف، جامعة القاهرة، ٢٠ ـ ٢٣ مارس ١٩٨٥ .

(٥) راجع، أحمد على، الموسيقى والغناء فى الكويت، شركة الربيعان للنشر، الكويت، طبعة ١ ، ١٩٨٠ .

ـ د، يوسف الدوخى الأغانى فى الكويت، مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية ـ الدوحة ـ قطر، ١٩٨٤ .

ـ دراسات وبحوث وأعمال المؤتمر الأول للموسيقى العربية الذى عقد فى القاهرة عام ١٩٣٢ ، طبعه المطبعة الأميرية ببولاق ١٩٤٣ ، وكذلك دراسات مؤتمر الموسيقى العربية الثانى عقد فى مدينة فاس، المملكة المغربية، أبريل ١٩٦٩ وكذلك دراسات وأعمال مؤتمرات مجمع الموسيقى العربية، جامعة الدول العربية منذ عام ١٩٧١ للآن وما تضمنته تلك المؤتمرات من إهتمام بالفنون الشعبية وأساليب وطرق جمع وتسجيل وتصنيف الأغانى الشعبية العربية.

(٦) د. حسين نصار، الشعر الشعبى العربى، المكتبة الثقافية، القاهرة، مايو ١٩٦٢ .

(٧) إبن خلدون المقدمة، البستانى، بيروت، ١٩٦١ ، ص، ١١٦٦ .

(٨) راجع، د عبد العزيز الأهوانى مقدمة كتاب د. عباس عبد الله الجرارى الزجل فى المغرب، القصيدة مكتبة الطالب، الرباط ١٩٧٠ .

ـ وكذلك: أحمد رشدى صالح، الأدب الشعبى مكتبة النهضة المصرية، ط٣ القاهرة ١٩٧١ .

ـ د. أحمد على مرسى، الأغنية الشعبية، مدخل إلى دراستها دار المعارف القاهرة ١٩٨٣ .

ـ د، عبدالله العتيبى، الشعر الشعبى فى الكويت وقضاياه الإجتماعية، دراسة نصية، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، الكويت يوليو ١٩٨٢ .

– د. سيد حريز، فن المسدار، دراسة فى الشعر الشعبى السودانى، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، الخرطوم، ١٩٧٦ .

ـ عامر رشيد السامرائى، موالات بغدادية، وزارة الإعلام، بغداد ١٩٧٤ .

ـ عبد الكريم العلاف، الموال البغدادى، مطبعة المعارف، بغداد، ط١ ١٩٦٤ .

ـ صفوت كمال، مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى، وزارة الإعلام، الكويت ١٩٧٣، ص، ١٥٢ ـ ١٨٠ حيث يتناول فن الموال وفنون الغناء البحرى فى الكويت.

ـ د، حصة الرفاعى أغانى البحر فى الكويت وقد تناولت الدكتورة حصة الرفاعى فى دراستها هذه فنون الموال وأشكاله الشائعة فى الكويت.

(٩) د. عبد العزيز الأهوانى، مقدمة كتاب الزجل فى المغرب، القصيدة (مرجع سابق) .

(١٠) راجع: دكتور عبد الحميد يونس، الهلالية فى التايخ والأدب، جامعة القاهرة ١٩٥٦وط ٢ دار المعرفة بالقاهرة ١٩٦٨ .

ـ دكتور عبد الحميد يونس، الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى دار القلم القاهرة ١٩٥٩ .

ـ فاروق خورشيد، أضواء على السير الشعبية، المكتبة الثقافية، القاهرة، ١٩٦٤ .

ـ د فؤاد حسنين قصصنا الشعبى، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٤٧ .

ـ د. محمود الحفنى، سيرة عنترة الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.

ـ د، نبيلة إبراهيم سيرة الأميرة ذات الهمة، دراسة مقارنة دار الكتاب العربى للطباعة والنشر. القاهرة.

ـ د، محمد رجب النجار، البطل فى السير الشعبية قضاياه وملامحه الفنية، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، ١٩٧٦، (لم تنشر بعد) .

ـ راجع أعمال ودراسات المؤتمر الدولى الثانى للسير الشعبية العربية، جامعة القاهرة ـ ٢ـ ٦ يناير ١٩٨٥ .

(١١) صفوت كمال، الحكايات الشعبية الكويتية، دراسة مقارنة، وزارة الإعلام، الكويت، (تحت الطبع حاليا) .

(١٢) المسعودى، مروج الذهب ومعادن الجوهر حققه، وضبطه أسعد داغر، دار الأندلس، بيروت، ١٩٧٣ .

ـ المسعودى أخبار الزمان، دار الأندلس، بيروت، ١٩٦٦ .

(١٣) القزوينى، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات قدم له وحققه، فاروق سعد، دار الآفاق الحديثة، بيروت، ١٩٧٣ ولقد قام الباحث عبد المنعم عبد العزيز بوضع تصنيف للعناصر الشعبية التى وردت فى هذا الكتاب ضمن رسالته للماجستير، وتصنيف العناصر الشعبية فى كتاب عجائب المخلوقات وغرائب الموجدات للقزوينى ١٩٨٤،(رسالة ماجستير) (لم تنشر بعد) .

ـ وأنظر أيضا دراستنا ألف ليلة وليلة بين المسعودى والقزوينى مجلة التراث الشعبى السنة ١٥، عدد ٩ و١٠، بغداد ١٩٨٤ .

(١٤) يعتبر كتاب الأغانى الذى وضعه أبو الفرج الأصفهانى (٨٩٧ ـ ٩٦٧م) نموذجا فريدا فى دراسات التراث الشعبى والإبداع الفنى بعامة.

(١٥) إن النهج الذى استنه إبن خلدون (١٣٣٢ ـ ١٤٠٦م) فى مقدمته وإنتباهه إلى التغيرات التى تحدث فى المجتمعات نتيجة الإنتقال من حالة إجتماعية إلى حالة أخرى، وكذلك إدراكه لوجوده تشابه بين الأدب الفصيح المعبر عن الوجدان أ الجمعى وبين الأدب البدوى المعبر أيضا عن هذا الوجدان وهو التشابه الذى يجعل أيام العرب تتوصل على مدى الأيام، لابد وأن يكون ـ هذا المنهج ـ موضع إهتمام وعناية الباحثين الفولكلوريين. فإبن خلدون حينما جعل موضوع علم التاريخ، الحياة الإجتماعية، وما يتصل بها من حضارة مادية وعقلية فقد أرسى بذلك علما جديدا يمكن إعتباره ـ حسب تصورى ـ أساسا ـ من أسس علم المأثورات الشعبية العربية.

ـ راجع، مقدمة إبن خلدون، وكذلك دراسة الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس الأدب الشعبى عند إبن خلدون بكتابه، دفاع عن الفولكلور، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة ١٩٧٣، ص، ١١٧ ـ ١٣٣ .

ـ دراسة الأستاذ الدكتو رحسن الساعاتى، المنهج العلمى فى مقدمة إبن خلدون من أعمال مهرجان إبن خلدون، المركز القومى للبحوث الإجتماعية، القاهرة ١٩٦٢، ص، ٢٠٣ ـ ٢٢٧، ودراسة الأستاذ الدكتور عبد العزيز الأهوانى، إبن خلدون وتاريخ فنى التوشيح والزجل، المرجع السابق ص، ٤٧٣ ـ ٤٨٧ ـ راجع مقال محمود رزق سليم شعراء أميون وقصائد فصيحة، مقال معاد نشره بمجله الدوحة قطر سبتمبر ١٩٨٥ ص ١١١ ـ ١١٢.

(١٦) لقد سلك المقريزى (١٣٦٤ ـ ١٤٤٣م) مسلك أستاذه إبن خلدون فى رصد معالم الحياة فى عمره وكان مسلكه كما يقول فى مقدمة كتابه، المواعظ والإعتبار بذكر الخطط والآثار، دار التحرير للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٨، ج ١، ص٦ «وأما أنحاء التى قصدت فى هذا الكتاب، فإنى سلكت فيه ثلاثة أنحاء وهى النقل من الكتب المصنفة فى العلوم، والرواية عمن أدركت من شيخة العلم وجلة الناس والمشاهدة لما عاينته ورأيته».

(١٧) د. نبيلة إبراهيم، وحدة الثقافة فى التراث العربى، مجلة التراث الشعبى، السنة الثامنة، ع، ٤، بغداد ١٩٧٧، ص، ٧٥ ـ ٨٤.

(١٨) راجع كتاب، الأمثال الكويتية المقارنة، الذى قمت بوضعه بالإشتراك مع الإستاذ أحمد البشر الرومى، وقد أوضحت فى مقدمته مدى التواصل الثقافى الحادث فى الأمثال الشعبية العربية، ومنهج دراستها، وقد حرصت فى جمع الأمثال العربية ومقارنتها بنظيرها من أمثال كويتية، إن تكون تلك الأمثال مصنفة تصنيفا موضوعيا بحيث يكشف هذا التصنيف عن وحدة الغرض من ضرب تلك الأمثال وكذلك تماثل صيغها، مع إختلاف اللهجات أو بالأدق إختلاف طريقة النطق الصوتى لبعض الحروف فى الألفاظ العربية الأمثال الكويتية المقارنة ٤ أجزاء، وزارة الإعلام الكويت ١٩٧٨ ـ ١٩٨٤.

(١٩) معجم مفصل عن الموروث الشعبى فى آثار الجاحظ، منشورات وزارة الإعلام، سلسلة المعاجم والفهارس، رقم ١٠ بغداد ١٩٧٦.

(٢٠) راجع الدراسة التى قدم بها الأستاذ الدكتور رطه الحاجرى، كتاب (البخلاء) للجاحظ دار المعارف بمصر.

(٢١) راجع، د. أحمد كمال زكى، الأصمعى مجلة عالم الفكر،م٣، ع١، الكويت ١٩٧٢، ص ٢٢٧ ـ ٢٥٨.
وكذلك كتابه الأصمعى، سلسلة الإعلام، ع ١١٢، الهيئة العامة للكتاب القاهرة، ١٩٧٧.

(٢٢) راجع الدراسة التى قدم وعقب بها الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس على ترجمته لكتاب (الأسفار الخمسة أو البنجاتنترا)، وعلاقة هذا الكتاب بكتاب عبد الله بن المقفع (كليلة ودمنة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠.
وكذلك راجع الجهد العلمى الهام الذى قام له الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس فى وضع (معجم الفولكلور مع مسرد إنجليزى/ عربى) مكتبة لبنان، بيروت ط١ ,١٩٨٣.
وفى الواقع أن هذا العمل القيم يدفعنا لأن نأمل فى صدور معجم للفولكلور العربى تتولى إحدى الهيئات العلمية إصداره.

(٢٣) د، عز الدين إسماعيل، فى الطريق إلى جمع التراث الشعبى المدون تجربه إستطلاعية فى معاجم اللغة، مجلة التراث الشعبى، السنة الثامنة، ع بغداد، ١٩٧٧، ١٣٣ ـ ١٣٦.

(٢٤) صلاح الراوى، الجوانب الفولكلورية فى كتاب حياة الحيوان الكبير للدميرى، تصنيف ودراسة، رسالة ماجيستير، جامعة القاهرة.
أنظر أيضا:
ـ الجهد العلمى الذى قام به الأستاذ الدكتور مصطفى الجوزو فى كتابه الأساطير العربية والخرافات، دار

الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط١/ ١٩٧٧، و تضمنه هذا الجهد من تحديد لمصادر مادته في المراجع العربية.

- وكذلك شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، بيروت د. العودة، ط١، ١٩٨٢.

- إبراهيم عبد الحمن، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعات، مكتبه الشباب، ١٩٧٩.

- ثناء أنس الوجود، رمز الأفعى في التراث العربي، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٨٤.

(٢٥) راجع: دراسات وبحوث حلقة بحث العناصر المشتركة في المأثورات الشعبية فيأقطار الوطن العربي (مرجع سابق).

- صفوت كمال، الفنون الشعبية ودورها في المجتمع العربي والمجتمع الدولي جامعة الدول العربية، الأمانة العامة، إدارة الشئون الإجتماعية والشباب، أبيل ١٩٧٣ دراسة مقدمة إلى مؤتمر الموسيقى العربي الذي عقد في الجزائر أبريل سنة ١٩٧٣.

- أعمال ندوة التخطيط لجمع وتصنيف ودراسة الأدب الشعبي، نظمها مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية في المدة من ٤ - ٨ نوفمبر ١٩٨٤، الدوحة دولة قطر.

(٢٦) صفوت كمال، التراث الشعبي والتخطيط المستقبلي، دراسة مقدمة إلى لجنة التراث الشعبي والتخطيط المستقبلي، جامعة الدول العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، لجنة التخطيط الشامل للثقافة العربية، الأمانة العامة، الكويت سبتمبر ١٩٨٢.

(٢٧) إن المناهج الأوروبية المحدثة هي أمتداد طبيعي للمناهج التي أستنها الرواد الأوائل في دراسة الفولكلور الأوروبي ومن بعد الفولكلور الأمريكي.

(وكما أن مواد الفولكلور تنتقل من جيل إلى جيل فإن النظر والمناهج في دراسة تلك المواد تنتقل من جيل إلى آخر من الدراسين).

Alan Dundas _ The American Concept Of Folklore, In Journal OF the Folklore _ Institute, Indiana University, 1966, III, No3.P. 227.

وراجع أيضا مصطلح فولكلور وتفسيراته في:

- د. أحمد مرسي، مقدمة في الفولكلور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٥.

محمد الجوهري، علم الفولكلور، جـ ١ دراسة في الأنثربولوجيا الثقافية، دار المعارف،ط٣، القاهرة، ١٩٧٨.

- صفوت كمال، مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي وزارة الإعلام الكويت ط٢، ١٩٧٣ وبخاصة الباب الأول يتناول مصطلح الفولكلور وأسلوب دراسة مادته.

- Standard Dicionary of Folklore, Mythology and Legend, Funk & Wagnalls, New York, 1972, pp. 398-403.

- Porson, R.M. The British Folkorists A History, Routledge Kegan Paul, London 1964.

- Edmonson, M.S. Lore, An Introduction to the Science of Folkore and Literature, Holt, Rinehart and Winston, Inc., U.S.A 1971.

تأملات فى
التاريخ والأدب الشعبى

حمل لنا التاريخ حكايات وقصصاً وأمثالاً، يحتار الباحث فى تصنيفها، بين ما هو أحداث تاريخية وبين ما هو حكايات من سالف العصر والأوان، أبدعها التصور الأدبى للإنسان العربى عن بعض أحداث الحياة، حيث تتحول الحكاية المروية إلى حديث له تاريخ أو حينما تتحول الحادثة التاريخية إلى سالفة مروية وقصة شعبية، يلعب فيها الخيال دوراً كبيراً.. ويغلفها الراوى بغلاف فنى، فيتحول الحدث الواقعى إلى حدث فنى.. بل قد يتحول وجودها الواقعى وشخصياتها فى صفحات التاريخ إلى حدث وشخصيات يفوق وجودها الفنى وجودها التاريخى. ويصاغ حولها قصص فنى يبدعه الروائيون والرواة مما يخرج بهذه الأحداث والشخصيات من ساحة التاريخ إلى ساحة الإبداع الفنى، فتزهو بوجودها الفنى، الذى يؤكد، أيضاً، وجودها التاريخى فى صياغة أدبية.. وتتناقل صفاتها وكذلك ما واجه وجودها من أحداث لتصبح فى النهاية مثالاً فنياً، يعلو بصيغته الإبداعية على واقع الحياة المعاشة فى عصر نشأتها، وما تلى هذا العصر من عصور حملت فى أعطافها عناصر تغيير وتعديل وتبديل لبعض شخوصها وعناصر أحداثها.

بل قد تتحول كلمات الصياغة، وما نطقت به أحداثها لتصبح مثلاً شائعاً أو حكمة سائرة.. ومن الكلمات الرصينة المصاغة بوصفها أمثالاً، وحكماً يتحقق لأصحاب هذه

القصص المروية والحكايات الشائعة، وجود يفوق وجودها التاريخى، ومن أبرز صور هذا النمط الفنى من صور التاريخ. قصة «الزباء»، والتى ينسب إليها المثل الشائع: بيدى لابيد عمرو والذى يردد إلى الآن فى أكثر من مناسبة، حينما يحدد الإنسان أن الأمر بيده لا بيد غيره.. وهو مثل يرتبط بمثل آخر شائع حتى الآن أيضاً، ويرتبط بقصة المثل السابق نفسها، وهو «لأمر أو لمكر ما جدع قصير أنفه»، ويرجع تاريخهما مع غيرهما من أمثال قيلت فى القصة نفسها، التى ارتبطت بتاريخ وقصة حياة الزباء، التى ترجع إلى أواخر القرن الثالث الميلادى (٢٨٥م).

والزباء: هى بنت عمر بن الظرب بن حسان بن أذينه بن السميدع، الملكة المشهورة فى العصر الجاهلى، صاحبة تدمر وملكة الشام والجزيرة، والتى اشتهرت عالمياً باسم زنوبيا Znobia وقيل أن أمها من ذرية كليوباترا، وكانت الزباء بارعة المعارف بديعة الجمال[١].

وقيل المثلان ضمن قصتها الطويلة وصراعها مع عمرو بن عدى، وخدعة قصير لها حتى أمنته على مالها وتجارتها، وكيف أنه ثأر منها بأن حمل ألفى رجل مسلح على ألف بعير فى صناديق وزكائب حتى وصل إلى مدينتها. وكيف خرج الجند من مخابئهم، وخرجت الزباء إلى سربها الذى كانت قد أعدته بأن نقبته تحت سريرها، وبنته لتهرب منه سراً إذا احتاج الأمر ذلك. ولكن قصير كان يعلم بأمر هذا النفق السرى فسبقها إليه، فأبصرت قصيراً عند نفقها مسلطاً سيفه فإنصرفت راجعة، وتلقاها عمرو بن عدى فضربها، وقيل إنها مصت خاتمها وكان فيه سم ساعة. وقالت «بيدى لابيد عمرو»، أو بقول آخر «بيدى ولابيد ابن عدى»[٢].

وقيل فى قصتها التى تجمع بين أحداث التاريخ وأخيلة الأدب أمثال كثيرة. والأمثال العربية تجمع فى كثير من قصصها أحداثاً تاريخية ووقائع حدثت بالفعل، علاوة على تصويرها لخبرة وحكمة الإنسان التى استخلصها من تجاربه[٣].

وإذا راجعنا أيام العرب فى الجاهلية والإسلام، وكذلك قصص العرب فى الجاهلية والإسلام، بما تتضمن من وصف لأحداث لها وجود واقعى فى التاريخ وسوالف، رواها الخلف عن السلف، تروى أحداثاً وقصصاً واقعية، فالأيام هى تسجيل لأحداث،

وهو نمط فى الأدب يشابه إلى حد كبير نمط القصص الواقعي. كما أن قصص العرب معين خصب للتعرف على حياة العرب، مدنيّتهم وحضارتهم وعلومهم ومعارفهم وأديانهم وعقائدهم فالغرض من قصص العرب هو تثقيف الأذهان بذكر الطرائف، وانشراح الصدر بعرض اللطائف مع كشف نواحي التاريخ وإظهار مفاخر العرب»[٤].

وفى الواقع: إن كثيراً من أعلام الفكر العربي قد ضمنوا أعمالهم الأدبية والتاريخية تسجيلاً ووصفاً لكثير من أنماط الممارسات اليومية، وموضوعات من المأثورات الشعبية مما كان شائعاً فى عصورهم، وسجلوه بأسلوب ورؤياً خاصة تتوافق إلى حد كبير من الأساليب المعاصرة فى جمع مواد المأثورات الشعبية وتوثيقها[٥].

وما زالت المعلومات التى سجلوها مصدرا رئيسياً فى معرفة الثقافة الشعبية التى كانت شائعة في الحقب التى وضعوا فيها دراستهم.. فالعمل العظيم كتاب الأغانى الذى وضعه أبو الفرج الأصفهانى (٨٩٧ ـ ٩٦٧م) الذى ألفه عن الأصوات المائة التى اختارها للرشيد إبراهيم الموصلى وإسماعيل بن جامع وفليح بن أبى العوارء هو كتاب أدب وتاريخ فى آن. فكان يقدم الصوت (نمط خاص من فنون الغناء). ويبين ناظم شعره وملحن موسيقاه. ثم يترجم لواحد أو أكثر، ومنهجه الذى إلتزمه فى تقصى المعلومات منهج دقيق فى مجالس الغناء والفن.

وقد قام أبو الفرج الأصفهانى فى الكتاب، بجمع ما حصره وأمكنه جمعه، من فنون الغناء العربى قديما وحديثا فى عصره، ونسب كل ما ذكره منها إلى قائل شعره وصانع لحنه وطريقته فى إيقاعه وأسلوب أدائه.

وقد يتخلل كل ذلك شيء من الجد والهزل والإثار والأخبار والسير، والأشعار المتصلة بأيام العرب المتصلة بأيام العرب المشهورة والأخبار المأثورية، وقصص الملوك فى الجاهلية والخلفاء فى الإسلام.

ويعد كتاب الأغانى مرجعاً مهماً، لكل باحث فى الثقافة العربية، كما أنه موسوعة تضم التاريخ والأدب والنقد والموسيقى والأنساب والتراجم إلى غير ذلك من معارف ووصف للحياة وأنماط من السلوك، وهو يعد بحق، سجلاً لحياة العرب.

أما إذا نظرنا إلى رائد المؤرخين وهو أبو الحسن على بن الحسين المسعودى (ت٩٥٧) صاحب كتاب مروج الذهب ومعادن الجوهر[٦]، نجد أن ما أورده المسعودى

من وصف وقصص، عن الحياة العربية وعن الرشيد بطل نكبة البرامكة، يتوافق إلى حد كبير، فى الصياغة الفنية لبعض الأحداث مع فنية الكتابة الأدبية لألف ليلة وليلة، وبخاصة ما كان من أمر تزويج الرشيد أخته العباسة لجعفر البرمكى، فقد نقلها المسعودى عن الأصمعى فى أسلوب روائى يخرج من إطار تسجيل الحدث تسجيلاً تاريخياً إلى مجال روايه قصصية، وبأسلوب أدبى وصياغة فنية، تجعل من الحدث التاريخى حدثاً روائياً دارمياً فى أحيان أخرى، وإذا استطردنا فى الحديث عما دونه المسعودى من أنباء، ما أورده من أخبار، وما ذكره من روايات، وما قدمه من وصف لعجائب الموجودات من غرائب الكائنات، وما عرضه من سير وتراجم، وما قدمه من شرح للعادات والتقاليد، أو ما جمعه من معلومات جغرافية، نجد أن مادته ـ ومادة غيره من الرحالة والمؤرخين والجغرافيين وما أورده الأدباء العرب القدامى ـ وهذه المواد التاريخية والأدبية تحتاج إلى وقفة متأنية من دارسى الثقافة العربية، وإعادة قراءة التراث الثقافى العربى، من خلال منظور جديد ووجهة نظر أعمق مما كان وأكثر معاصرة.

وهو جهد يحتاج إلى منهج متكامل ومقارن يشترك فيه عدد من الباحثين المتخصصين فى الدراسات الإنسانية وليس دارسو التاريخ أو المأثورات الشعبية فحسب.

فلو تأملنا، على سبيل المثال، ما أورده المسعودى من حديث عن زبيدة زوجة الرشيد أيام حملت بالأمين (محمد) منذ مولده وبعده سنجد موقفاً درامياً يعادل ما واجه مكبث فى رائعة شكسبير. وإن كان نتاج الحدث مغايراً بين هذا وذاك، مع إدراكنا للفارق النوعى فى الأحداث التى صاحبت وكونت كلاً منهما.. وتلك التى كونت «دراما» الأمين وما صادفه فى حياته من نبوءات كان لها دور أساسى فى صراع أحداث حياته.

يروى المسعودى عن زبيدة: أنه ذكر جماعة من الإخباريين وممن عنو بأخبار العباسيين أن زبيدة: رأت فى المنام ليلة علقت بمحمد، الأمين، كأن ثلاث نسوة دخلن عليها وهى بمجلس، فقعدت اثنتان عن يمينها وواحدة عن يسارها، فدنت إحداهن، فجعلت يدها على بطن أم جعفر، ثم قالت: ملك فخم عظيم البذل ثقيل الحمل، نكد

الأمر، ثم فعلت الثانية كما فعلت الأولى وقالت. ملك ناقص الجد، مغلول الحد، ممذوق الود، تجور أحكامه وتخونه أيامه، ثم فعلت الثالثة وقالت: ملك قصاف، عظيم الإيلاف كثير الخلاف قليل الأصناف: قالت فاستيقظت وأنا فزعة فلما كانت في الليلة التي وضعت فيها محمداً، دخلن علي وأنا نائمة كما كن دخلن فقعدن عند رأسي، ونظرن في وجهي، ثم قالت إحداهن: شجرة نضرة، وريحانةحسنة وروضة زاهرة.

ثم قالت الثانية: عين غدقة، قليل لبنها، سريع فناؤها، عجل ذهابها.

وقالت الثالثة: عدو لنفسه، ضعيف في بطشه سريع الى عرشه، مزال عن عرشه. فاستيقظت من نومي وأنا فزعه بذلك، وأخبرت بذلك قهرمانتي فقالت بعض ما يطرق النائم، وعبث من عبث التوابع. فلما تم فصاله، أخذت مرقدي ليلة محمد أمامي في مهده فإذ بهن قد وقفن على رأسي وأقبلن على ولدي محمد، فقالت إحداهن: متلاف مهذار بعيد الاثار سريع العثار.

ثم قالت الثانية: ناطق مخصوم، ومحارب مهزوم، وراغب محروم، وشقي مهموم، وقالت الثالثة: احفروا قبره، ثم شقوا لحده، وقدموا أكفانه وأعدوا جهازه فأن موته خير من حياته.

قالت فاسيقظت وأنا مضطربة وجلة، وسألت مفسري الأحلام والمنجمين، فكل يخبرني بسعادته وطول عمره، وقلبي يأبى ذلك، ثم زجرت نفس، وقلت: وهل يدفع الاشفاق والحذر والاحتراز واقع القدر أو يقدر أحد أن يدفع عن أحبابه الأجل.

هذه الصورة الدرامية كأنها رواية اعتمدت وقائع التاريخ ولكنها صيغت بقلم روائي جميل الأسلوب، يتداخل فيها الحدث الواقعي مع الخيال والوهم وتتراكم فيها الأحداث وراء النبوءات كما يمتزج في عرض الحدث مماثل من الماضي حينما تتماثل الأحداث والمواقف الإنسانية.

ويقول المسعودي: فقد كانت أم جعفر لاتعلق بالرشيد فشاور بعض مجالسه من الحكماء وشكى ذلك إليه، فأشار عليه بأن يغيرها، فان ابراهيم الخليل عليه السلام كانت عنده سارة فلم تكن تعلق منه، فلما وهبت له هاجر، علقت منه بإسماعيل فغارت سارة عند ذلك فعلقت بإسحق، فاشترى الرشيد أم المأمون (عبدالله) فاستخلاها فعلقت بالمأمون. فغارت أم جعفر عند ذلك فعقلت بمحمد.

حينما أذكر هنا ما رواه المسعودى، لا أقصد بذلك سرد أحداث تاريخية، ولكن أهدف الى تقديم نموذج من نماذج أسلوب المسعودى فى رواية ما يصل إليه من معلومات. وذلك الأسلوب الذى يجمع فى مادته بين الواقع التاريخى وذلك التخيلى. وكيف تزخر معلوماته التاريخية بأخبار درامية. فكتب التاريخ العربى، تزخر بمادة أدبية ثرية، تفيض بالمواقف الإنسانية التى تصلح أن تكون مادة فنية يصوغها الأدباء فى أعمال فنية تكشف عن الذات العربية بموروثاتها الثقافية.

فليس التاريخ هو تاريخ للصراعات، بل هو تاريخ للمواقف الإنسانية. بما تحتويه تلك المواقف من تأملات وتصورات، أما إذا تأملنا ما ورد فى كتاب عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات(٧) لزكريا القزوينى (١٢٦٨ ـ ١٣٣٨م) وما تضمنته معلوماته، من حكايات وقصص ووصف لأحداث وكائنات، نقل بعضها عن المسعودى، فإننا نجد وصفاً للعديد من أنواع السمك والحيوانات العجيبة والكائنات الغريبة، مما تتضمنه الحكايات الشعبية، من وصف للعوالم الغريبة، التى يصادفها الإنسان فى حياته خلال تجواله عبر الأماكن والأزمنة.

كما نلحظ تماثلاً بين ما ورد من وصف لمغامرات البحارة وأبطال الحكايات المدونة، وبين ما ورد فى الحكايات الشعبية الشفاهية من أحداث، بل قد تتداخل الرؤى، بين ما ورد فى كتب التاريخ والجغرافيا والرحالة، وعن عجائب المخلوقات فى عالم البحار، وبين ما يرويه البحارة فى الخليج العربى من قصص قديمة أو حكايات سمعوها أو عن أحداث عايشوها فى عالم البحر، حينما كانوا يقومون برحلات للغوص فى أعماق البحر، بحثا عن المحار الكامن فيه اللؤلؤ، أو فى رحلات السفر البعيدة من الخليج إلى المحيط الهندى، فى التجارة مع سكان سواحل أفريقيا وموانىء الهند، وما يصادفهم من أهوال، وهو ما نجد بعض عناصره فى التراث العربى القديم الذى تناول حياة البحر ومغامرات البحارة(٨).

بل قد يذهب بنا التصور الفنى إلى افتراض أن صور الكائنات الغريبة التى تروى فى الحكايات الشعبية ما هى إلا تصوير فنى وصياغة أدبية، لما شاع فى كتب المؤرخين والرحالة والجغرافيين، من وصف لبعض الكائنات، أو أن تلك الصور كانت فى الأصل من إبداع الخيال الشعبى وما صاغته قريحة الفنانيين والأدباء القدامى فى

عصور ما قبل التاريخ من تصورات تجريدية وتخيلات سيريالية عن عالم الطبيعة المليء بالغرائب والعجائب والمخلوقات المدهشة والحيوانات والطيور الجميلة أو المرعبة وأشكال النبات والحشرات التى تثير دهشة الإنسان وحيرته.

بل إن ما ذكره القزوينى عن عالم الأسماك والطيور وطائر الرخ مما اختلط بين ما رواه السندباد البحرى من مشاهدات وبين ما ذكره القزوينى عن حكاية الرجل الذى كان يسكن أصفهان، والذى ركب البحر مع بعض التجار، وصادف أهوالاً عجيبة وعاش تجارب غريبة، وكأنه السندباد فى مغامراته، ويحتار الإنسان فى تحديد مصادر معلومات القزوينى ومصادر السندباد. كما أن حكايات ألف ليلة وليله تموج بحقائق من التاريخ، ومعارف علمية تنقل المعلومات فى أسلوب روائى الى عامة الناس الذين قد يصعب عليهم استقصاء المعلومات العلمية والتاريخية والجغرافية من الكتب أو التعرف على قصص السلف وأخبار الأبطال من المدونات التى خطها السابقون.

ولقد كانت دراسة د. سهير القلماوى عن ألف ليلة دراسة رائدة، فى مجال الكشف عن العلاقة بين الأدب والتاريخ، فى التعريف بما حظيت به ألف ليلة وليلة من اهتمام علمى وأدبى عالمى(٩).

وإذا انتقلنا من عالم ألف ليلة وليلة الرحب إلى عالم المفكرين القدامى والأدباء والمؤرخين سوف نجد من بين أعلام العرب الأصمعى بن عبد الملك الباهلى (٧٤٠ ـ ٨٣١) نموذجاً يعتز به فى توثيق المرويات، فهو راوية لذى جد وهزل بعد أن يكون محسناً، وقد كانت أخبار الأصمعى مصدراً ثرياً، لأقدم صور التأليف القصصى، ونحس أن هذه الأخبار قد تمت ارتجالاً، وتضخمت بأقلام الأدباء من ناحية، وبألسنة القصاصين والندامى والمستظرفين من ناحية أخرى. ووجدها الفنان الشعبى أشبه بزهور متناثرة نابتة فى أرض خصبة ـ ولكن بين الغثاء والأحجار ـ وجمعها حتى دون أن يحاول بلورة مغزاها العالم(١٠).

أما عمرو بن بحر الجاحظ فيعد نموذجاً أدبياً خاصاً، فقد كان «عالماً محيطاً بمعارف عصره لايكاد يفوته شيء منها سواء فى ذلك أصيلها ودخيلها، وسواء ما كان

إلى العلم والتحقيق، وما كان إلى الأخبار والأساطير، وكان راوية من رواة اللغة وآدابها، وأخبارها، غابرها ومعاصرها، واسع الرواية دقيق المعرفة، قوى الملكة فى نقد الآثار وتمييزها[١١]، فكتاباته «تتميز بالبراعة فى الوصف والقدرة على التمييز، ودقة فى التصوير الحسى والنفسى، وميل إلى الفكاهة. وكان يصور الواقع دون تستر أو محاولة لتجميله فرسم طبقات المجتمع المتفاوتة، وبعد عن استخدام الخيال والصور المجازية[١٢]. والجاحظ بمؤلفاته العظيمة ـ وبخاصة الحيوان والبخلاء، والبيان والتبيين، والمحاسن والأضداد ، إلى غير ذلك من مؤلفات ورسائل وضعها ـ يعد أحد أعلام الفكر العربى الذين حددوا معالم الطريق فى النظر الى موضوعات الأدب الشعبى ومأثورات العامة، وقدموا لنا من خلال رؤيتهم الشخصية والموضوعة صوراً حية نقلوها نقلاً دقيقاً وبليغاً، وهو أول من صاغ فنون العامة وآدابها صياغة أدبية فصيحة.

بل إنه من الممكن القول بأن صيغ تدوين المأثورات الشعبية وأنماطها التعبيرية المختلفة والمتنوعة، فى كتب التراث العربى المتعددة، ليست صيغاً وأنماطاً مستحدثة أو قاصرة على طبقات معينة هى الطبقات الشعبية وعامة الناس، بل هى فنون قولية أدبية متواترة وجدت لدى عدد غير قليل من الكتاب والأدباء العظام، والذين وعوا قيمة هذا الإبداع فنياً وموضوعياً ووظيفته فى الحياة اليومية للإنسان، فاحتفوا به وسجلوه فى أعمالهم والتى شكلت بصيغها الأدبية الطابع المتميز للتراث العربى، بما تحتويه تلك الصيغ من دلالات ثقافية. فابن خلدون (١٣٣٢ ـ ١٤٠٦) حينما جعل موضوع علم التاريخ الحياة الاجتماعية وما يتصل بها من حضارة مادية وعقلية، بحث فى أحوال العمران والملك والكسب والعلوم والصنائع المختلفة.

«ولن يستطيع باحث فى الآداب العامية والشعبية أن يغفل ابن خلدون الذى أعانه ملمحه الاجتماعى، وملاحظاته المباشرة، على أن يسجل من المعارف والرويات والشواهد. وهو وإن وجد فى عصر الطوائف، وإن تجاوزته الحياة قروناً، وان تأثرت ظروفه المتشابكة، إلا أنه يثبت بطريقة مباشرة وغير مباشرة أن التراث الأدبى العربى أوسع وأعظم مما كان يظن، وأن فيه من الظواهر ما تغافله المؤرخون والباحثون. وأن

هذا الأدب العربى المتسع المتنوع ينزع إلى الوحدة من ناحية، ويحتفظ فى مضامينه بوظائف لاتزال حياتنا اليومية فى حاجة إليها»[١٣].

وكما يقول أيضاً. د. عبد الحميد يونس: «لقد أفاد ابن خلدون من ملاحظته المباشرة ومن دراسته على السواء واستطاع بنزعته إلى التعميم الفسلفى أن يضع أمام الباحثين بعض أوجه التشابه بين الأدب الفصيح المعبر عن الوجدان الجمعى وبين الأدب البدوى المعبر عن هذا الوجدان. وهو التشابه الذى يجعل أيام العرب تتواصل على مدى التاريخ وتحتفظ بمشخصاتها على الرغم من الانتشار فى المكان واختلاف اللهجات، كما أنه يميط اللثام عن الاتجاه الملحمى الأصيل فى الأدب العربى، ويبرز الركنين الأساسيين وهما الحرب والحب[١٤].

وإذا تأملنا المنهج العلمى الذى كان شائعاً بين المؤرخين العرب وهو النقل من كتب من ألف قبلهم، والرواية عن أناس وضعوا فيهم ثقتهم، وتسجيل مشاهداتهم، وهم يرعون فى ذلك كأنه كله أمانة النقل والرواية وصدق التسجيل وهذه شروط أساسية فى البحث العلمى[١٥].

هذا المنهج فى تقصى المعلومات وجمعها اتبعه المقريزى (تاج الدين أحمد بن على) (١٣٦٤ ـ ١٤٤٢) فى كتابه «المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار» الذى يعتبر مصدراً هاماً من مصادر المعرفة بالمأثورات الشعبية التى كانت شائعة فى عصر، وما زال بعض منها شائعاً للآن واستكناه عوامل التغيير الحادثة فيها.

وقد سار المقريزى على نهج أستاذه ابن خلدون فى تسجيله للحياة العامة فى عصره. وعن المنهج الذى سلكه يقول: وأما أنحاء التعاليم التى قصدت فى هذا الكتاب فإنى سلكت فيه ثلاثة أنحاء وهى: النقل من الكتب المصنفة فى العلوم، والرواية عمن أدركت من شيخة العلم وجلة الناس، والمشاهد لماعاينته ورأيته[١٦]. ومنهج المقريزى فى ذلك يتماثل مع اتجاه الباحثين الفولكلوريين المعاصرين فى جمع مادة بحثهم. والمقريزى حينما ينظر إلى الثقافة المادية المتمثلة أمامه لا يغفل تتبع الثقافة العقلية والمصاحبة لأشكال هذه الثقافة المادية.

كما أنه يدرك بوضوح أن لكل أمة من أمم العرب والعجم على تباين آرائهم واختلاف عقائدهم، أخباراً عندهم معروفة شائعة ذائعة بينهم. ولكل مصر من الأمصار المعمورة حوادث قد مرت به، يعرفها علماء ذلك المصر فى فى كل عصر.

ولاشك أن كتاب الجبرتى (١٧٥٤ ـ ١٨٢٥)(١٧) يعتبر عملاً فريداً وسجلاً رائعاً للحياة اليومية فى عصره، كما أن ما يحتويه من مادة عن تاريخ مصر الاجتماعى يعتبر مبحثاً مهماً من مباحث الدراسات الفولكلورية، وبخاصة عن الحياة فى الفترة ما بين القرنين الـ ١٨ و ١٩.

وأعمال كل واحد من أعلام المفكرين والمؤرخين والأدباء العرب تحتاج إلى دراسة مستأنية مستقصية من وجهة نظر علم المأثورات الشعبية.

كما أن السيرة الشعبية بطبيعتها الأدبية مصدر آخر من مصادر المعرفة التاريخية.

فالسيرة: هى تصوير أدبى نثرى وشعرى لرؤية المجتمع لأحداث التاريخ كما تناقلته شفاهة، رواه الراوون عبر حقب الزمان.

فالسيرة صور أدبية للتاريخ الاجتماعى لبطل من الأبطال فى إطار أحداث مجتمعه.

وعلى أية حال، فكل من التاريخ والأدب تسجيل لأشكال الحياة الإنسانية من خلال منظور وجدانى.

ولاشك أن الاهتمام المعاصر بالأدب والتاريخ فى الثقافة العربية سوف يكشف النقاب عما حمله التراث الأدبى من أشعار وحكايات وأمثال ونوادر ووصف لمجالس العرب، وسوف يكشف هذا الاهتمام العلمى عن جوانب عديدة غفل التاريخ العربى عن ذكرها.

فالأدب ـ وبخاصة الأدب الشعبى نظراً لطبيعة مادته ومصادر إبداعه ـ سجل فنى لحياة الإنسان.

بل إن التعاون الخلاق بين دراسى الأدب الشعبى والتاريخ وبين دارسى الثقافة العربية والثقافات غير العربية سوف يكشف عن المقومات والمكونات الأساسية،

للتواصل الثقافى الذى تحقق عبر حقب التاريخ بين الثقافة العربية وغيرها من ثقافات وبنظر مقارن يكشف عن وحدة الإبداع العربى وتنوعه وثرائه بين الثقافات الإنسانية المتعددة.

وعلى أية حال، فإن الجهود المبذولة فى الكشف عن مقومات التاريخ فى الأدب وتواصل الثقافة العربية.. هى كما قيل فى المثل السائر الذى أورده الميدانى فى مطلع قصة الزباء الشهيرة ـ خطب يسير فى خطب كبير».

وهو مطلع قصة الزباء التى أوردها الميدانى فى مجمع الأمثال جـ ١ ص ٣٢٥ ـ ٣٢٩ والتى ننقلها بنصها الآتى:

«قال قصير بن سعد اللخمى لجذيمة بن مالك بن نصر الذى يقال له جذيمة الابرش، وجذيمة الوضاح. والعرب تقول للذى به البرص، به وضح، تفادياً من ذكر البرص. وكان جذيمة ملك ما على شاطىء الفرات. وكانت الزباء ملكة الجزيرة، وكانت من أهل باجرمى، وتتكلم بالعربية، وكان جذيمة قد وترها بقتل أبيها، فلما استجمعت امرها، وانتظم شمل ملكها، أحبت أن تغزو جذيمة، ثم رأت أن تكتب إليه أنها لم تجد ملك النساء إلا قبحاً فى السماع، وضعفاً فى السلطان، وأنها لم تجد لملكها موضعاً، ولا لنفسها كفؤاً غيرك، فأقبل إلى لاجمع ملكى إلى ملك، واصل بلادى ببلادك، وتقلد امرى مع امرك. تريد بذلك الغدر. فلما أتى كتابها جذيمة، وقدم عليه رسلها، استخفه ما دعته إليه، ورغب فيما أطمعته فيه، فجمع أهل الحجا والرأى من ثقاته وهو يومئذ ببقه من شاطىء الفرات، فعرض عليهم ما دعته إليه وعرضت عليه، فاجتمع رأيهم على أن يسير إليها فيستولى على ملكها، وكان فيهم قصير، وكان أريباً حازماً أثيراً عند جذيمة، فخالفهم فيما اشاروا به وقال: رأى فاتر وغدر حاضر. فذهبت كلمته مثلاً. ثم قال لجذيمة: الرأى أن تكتب إليها، فإن كانت صادقة فى قولها فلتقبل إليك، وإلا لم تمكنها من نفسك، ولم تقع فى حبالتها، وقد وزنها وقتلت اباها. فلم يوافق جديمة ما اشار به.

فقال قصير:

إنى أمرؤ لا يميل العجز ترويتى

ذا أتت دون شىء مرة الوذم

فقال جذيمة: لا، ولكنك امرؤ رأيك فى الكن لا فى الضح. فذهبت كلمته مثلاً. ودعا جذيمة عمراً بن عدى ابن اخته فاستشاره فشجعه على المسير وقال: ان قومى مع الزباء، ولو قد رأوك صاروا معك. فاحب جذيمة ماله، وعصى قصيراً فقال قصير: لايطاع لقصير امر. فذهبت مثلاً. واستخلف جذيمة عمرو بن عدى على ملكه وسلطانه، وجعل عمرو بن عبد الجن معه على جنوده وخيوله، وسار جذيمة فى وجه أصحابه، فاخذ على شاطىء الفرات من الجانب الغربى، فلما نزل دعا قصيراً فقال: ما الرأى يا قصير؟ فقال قصير: ببقة خلفت الرأى: فذهبت مثلاً: وما ظنك بالزباء؟ قال: القول رداف، والحزم عثراته تخاف. فذهبت مثلاً. واستقبله رسل الزباء بالهاديا والألطاف فقال: يا قصير، كيف ترى؟ فقال: خطب يسير فى خطب كبير. فذهبت مثلاً. وستلقاك الجيوش فان سارت أمامك فالمرأة صادقة وان أخذت جنبتيك واحاطت بك من خلفك فالقوم غادرون بك، فاركب العصا فإنه لايشق غباره. فذهبت مثلاً. وكانت العصا فرساً لجذيمة لاتجارى. وإنى راكبها ومسايرك عليها. فلقيته الخيول والكتائب، فحالت بينه وبين العصا، فركبها قصير، ونظر إليه جذيمة على متن العصا مولياً. فقال: ويل أمه حزما على متن العصا. فذهبت مثلاً. وجرت به إلى غروب الشمس ثم نفقت، وقد قطعت أرضاً بعيدة، فبنى عليها برجا يقال له برج العصا وقالت العرب: خير ما جاءت به العصا. فذهبت مثلاً. وسار جذيمة وقد احاطت به الخيل حتى دخل على الزباء، فلما رأته تكشفت فإذا هى مضفورة الأسب فقالت: يا جذيمة، أداب عروس ترى؟ فذهبت مثلاً. فقال جذيمة: بلغ المدى، وجف الثرى، وامر غدر أرى. فذهبت مثلاً. ودعت بالسيف والنطع ثم قالت: ان دماء الملوك شفاء من الكلب. فأمرت بطست من ذهب، قد أعدته له، وسقته الخمر حتى سكر واخذت الخمر منه مأخذها، فأمرت براهشيه، فقطعا، وقدمت إليه الطست وقد قيل لها: ان قطر من دمه شيء فى غير الطست طلب بدمه. وكانت الملوك لاتقتل بضرب الاعناق إلا فى القتال، تكرمه للملك، فلما ضعفت يداه سقطتا، فقطر من دمه فى غير الطست فقالت: لاتضيعوا دم الملك. فقال جذيمة: دعوا ما ضيعه أهله. فذهبت مثلاً. فهلك جذيمة، وجعلت الزباء دمه فى ربعة لها، وخرج قصير من الحى الذى هلكت العصا بين أظهرهم، حتى قدم على عمرو بن عدى، وهو بالحيرة فقال له قصير: أثائر أنت؟

قال: بل ثائر سائر. فذهبت مثلاً. ووافق قصير الناس، وقد اختلفوا، فصارت طائفة مع عمرو بن عدى اللخمى، وجماعة منهم مع عمر بن عبد الجن الجرمى، فاختلف بينهما قصير حتى اصطلحا، وانقاد عمرو بن الجن لعمرو بن عبد عدى: تهيأ واستعد، ولا تبطلن دم خالك. قال: وكيف لى بها وهى امنع من عقاب الجو؟ فذهبت مثلاً. وكانت الزباء سألت كاهنة لها عن هلاكها فقالت: ارى هلاكك بسبب غلام مهين غير أمين، وهو عمرو بن عدى، ولن تموتى بيده ولكن حتفك بيدك، ومن قبله ما يكون ذلك. فحذرت عمرا، واتخذت لها نفقاً من مجلسها الذى كانت تجلس فيه إلى حصن لها داخل مدينتها. وقالت: ان فجأنى امر دخلت النفق إلى حصنى. ودعت رجلاً مصوراً[١٨] من أجود أهل بلاده تصويراً واحسنهم عملاً، فجهزته واحسنت اليه وقالت: سر حتى تقدم على عمرو بن عدى متنكراً فتخلو بحشمه، وتنضم اليهم، وتخالطهم وتعلمهم ما عندك من العلم بالصور، ثم أثبت لى عمرو بن عدى معرفة، فصوره، جالساً، وقائماً، وراكبا، ومتفضلاً، ومتسلحاً بهيئته ولبسته ولونه،. فإذا احكمت ذلك فأقبل إلى. فانطلق المصور حتى قدم على عمرو بن عدى، وصنع الذى أمرته الزباء، وبلغ من ذلك ما أوصته به، ثم رجع إلى الزباء بعلم ما وجهته له من الصورة على ما وصفت وأرادت أن تعرف عمرو بن عدى فلا تراه على حال إلا عرفته وحذرته وعلمت علمه. فقال قصير لعمرو بن عدى اجدع انفى، واضرب ظهرى ودعنى وإياها. فقال عمرو: ما أنا بفاعل، وما أنت لذلك مستحقاً عندى. فقال قصير: خل على اذن وخلاك ذم. فذهبت مثلاً. فقال له عمرو: فأنت أبصر، فجدع قصير انفه، وأثر آثاراً بظهره فقالت العرب: لمكر ما جدع قصير أنفه. وفى ذلك يقول المتلمس:

وفى طلب الاوتار مـــا حـــز انفـــه

قـــصـــيـــر ورام المـــوت بالســـيف

ثم خرج قصير كأنه هارب، واظهر أن عمرواً فعل ذلك وأنه زعم أنه مكر بخاله جذيمة، وغره من الزباء. فسار قصير حتى قدم على الزباء فقيل لها أن قصيراً بالباب، فأمرت به فأدخل عليها، فإذا انفه قد جدع، وظهره قد ضرب فقالت: ما الذى ارى بك يا قصير؟ قال: زعم عمرو أنى قد غررت خاله وزينت له المصير اليك، وغششته، ومالأتك، ففعل بى ما ترين، فأقبلت اليك وعرفت إنى لا أكون مع أحد هو

أثقل عليه منك. فأكرمته، وأصابت عنده من الحزم والرأى ما أرادت فلما عرف أنها استرسلت إليه، ووثقت به قال: إن لى بالعراق أموالاً كثيرة، وطرائف، وثياباً وعطراً، فابعثينى إلى العراق لأحمل مالى، وأحمل إليك من بذورها وطرائفها وثيابها وطيبها وتصيبين فى ذلك ارباحاً عظاماً، وبعض مالا غنى للملوك عنه. وكان أكثر ما يطرفها من التمر الصرفان، وكان يعجبها. فلم يزل يزين ذلك، حتى أذنت له، ودفعت اليه أموالاً، وجهزت معه عبيداً، فسار قصير بما دفعت اليه، حتى قدم العراق، وأتى الحيرة متنكراً فدخل على عمرو فأخبره الخبر وقال: جهزنى بصنوف البز والامتعة، لعل الله يمكن من الزباء، فتصيب ثأرك، وتقتل عدوك، فأعطاه حاجته فرجع بذلك إلى الزباء، فأعجبها ما رأت، وسرها وازدادت به ثقة.، وجهزته ثانية، فسار حتى قدم على عمرو فجهزه وعاد إليها ثم عاد الثالثة وقال لعمرو: اجمع لى ثقات اصحابك، وهئ الغرائر والمسوح، واحمل كل رجلين على بعير فى غرارتين فإذا دخلوا مدينة الزباء أقمتك على باب نفقها، وخرجت الرجال من الغرائر[١٩] فصاحوا بأهل المدينة فمن قاتلهم قتلوه، وإن اقبلت الزباء تريد النفق جللتها بالسيف. ففعل عمرو ذلك، وحمل الرجال فى الغرائر بالسلاح، وسار يكمن بالنهار ويسير الليل، فلما صار قريباً من مدينتها تقدم قصير فبشرها وأعلمها بما جاء به من المتاع والطرائف وقال لها آخر البل على القلوص: فأرسلها مثلاً. وسألها أن تخرج فتنظر إلى ما جاء له. وقال لها: جئت بما صاء وصمت. وذهبت مثلا. ثم خرجت الزباء فأبصرت الابل تكاد قوائمها تسوخ فى الأرض من ثقل احمالها، فقالت: يا قصير:

ما للجمال مشيها وئيدا

أجندل يحملن أم حديدا

أم صرفانا تارزا شديدا

فقال قصير فى نفسه: بل الرجال قبضاً قعودا. فدخلت الابل المدينة، وكان بيده منخسة، فنخس بها الغرارة فأصابت خاصرة الرجل الذى فيها فضرط فقال البواب بالرومية: (بشنب ساقا) يقول: شر فى الجوالق، فأرسلها مثلا. فلما توسطت الابل المدينة أنيخت، ودل قصير عمراً على باب النفق الذى كانت الزباء تدخله، وأرته إياه

قبل ذلك، وخرجت الرجال من الغرائر فصاحوا بأهل المدينة، ووضعوا فيهم السلاح، وقام عمرو على باب النفق، وأقبلت الزباء تريد النفق فأبصرت عمرو فعرفته بالصورة التي صورت لها، فنضت خاتمها، وكان فيه السم وقالت: بيدى لا بيد ابن عدى. فذهبت كلمتها مثلا. وتلقاها عمرو فجللها بالسيف، وقتلها، وأصاب ما أصاب من المدينة وأهلها، وانكفأ راجعاً إلى العراق. وفي بعض الروايات، مكان قولها: أدأب عروس ترى؟ أشوار عروس ترى؟ فقال جذيمة: أرى دأب فاجرة غدور بظراء تفلة. قالت: لا من عدم مواس ولا من قلة أواس، ولكن شيمة من اناس. فذهبت مثلاً.

الهوامش :

(١) راجع: خير الدين الزركلى، الأعلام ـ بيروت، ١٩٦٩، ط٣، جـ٣، ص٧٢ والموسوعة العربية الميسرة دار
القلم، القاهرة ١٩٦٥، ومحمد فريد أبو حديد/ زنوبيا ـ ط٧، دار المعارف بمصر، ١٩٧٨، وقد تناول الأستاذ
محمد فريد أبو حديد شخصية زنوبيا تناولاً روائياً جمع بين التصور الفنى الروائى وبين الأحداث، التاريخية،
مع ما يحوط شخصيتها من غموض تاريخى.

(٢) قدم المسعودى (أبو الحسن على بن الحسين) ت: ٣٤٦ ـ ٩٥٧ فى كتابه «مروج الذهب ومعادن الجوهر»
دار الأندلس بيروت ١٩٦٦ جـ ٢ ص ٧٢ وما بعدها ـ شخصية الزباء تقديماً تاريخياً يرقى إلى مستوى
الرواية الفنية لأحداث حياة الزباء.

(٣) راجع قصة هذين المثلين وغيرهما من أمثال قيلت خلال سرد حياة الزباء فى: مجمع الأمثال لأبى الفضل
أحمد بن محمد النيسابورى الميدانى ـ توفى ١١٢٤م. منشورات دار الحياة بيروت ١٩٦١، جـ١، ص ٣٢٥
ـ ٣٢٩ ـ وفى نهاية هذا المقال سوف أقدم النص الكامل لقصة الزباء كما أوردها الميدانى فى مجمع
الأمثال.

(٤) محمد أحمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل ابراهيم، وعلى محمد البجاوى، قصص العرب، دار إحياء الكتب
العربية القاهرة، ١٩٧١ـ ١٩٧٢ ـ أربعة أجزاء، وراجع أيضاً مؤلفاتهم عن: أيام العرب فى الجاهلية، دار
إحياء الكتب العربية بالقاهرة، ١٩٤٢، وأيام العرب فى الإسلام، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ط٣، ٦٨ .
صفوت كمال ـ مناهج بحث الفولكلور العربى، بين الأصالة والمعاصرة، مجلة عالم الفكر، المجلد السادس

(٥) العدد الرابع ـ الكويت ـ يناير ـ مارس ١٩٧٦ ص ـ١٧٣ ـ ٢١٠ .
المسعودى ـ مروج الذهب ومعادن الجوهر، حققه وضبطه أسعد داغر، دار الأندلس بيروت ١٩٧٣ ـ جـ٢،

(٦) ص ٢٥٠ وما بعدها ـ جـ٣، ص ٣٨٩ وما بعدها.
القزوينى ـ عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، قدم له وحققه ـ فاروق سعد ـ دار الآفاق الحديثة

(٧) بيروت ١٩٧٣ .
راجع: صفوت كمال ـ الحكايات الشعبية الكويتية: دراسة مقارنة ـ وزارة الإعلام، الكويت، الطبعة الأولى،

(٨) ١٩٨٦.
راجع:

(٩) (أ) سهير القلماوى ـ ألف ليلة وليلة، دار المعارف بمصر ١٩٦٥ .
(ب) عبد الصاحب العقابى ـ ديوان ألف وليلة وليلة، (كتاب مجلة التراث الشعبى، ١)، بغداد ١٩٨٠، فقد
حقق المؤلف فى هذا الديوان ما ورد من الأشعار فى ألف ليلة وليلة.
أحمد كمال زكى، الأصمعى ـ مجلة عالم الفكر ـ م ١٣، ١٤ ابريل ـ يونيو ١٩٧٢ ـ ٢٢٧ ـ ٢٥٨ـ

(١٠) الأصمعى (سلسلة عالم العرب، ١٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧ .
البخلاء للجاحظ، حقق نصه وعلق عليه طه الحاجرى، (سلسلة ذخائر العرب، ٢٣) دار المعارف بمصر،

(١١) ص١٨.
الموسوعة العربية الميسرة، ص ٥٩١.

(١٢) عبد الحميد يونس ـ الأدب الشعبى عند ابن خلدون، بحث معاد نشر بكتاب «دفاع عن الفولكلور» الهيئة

(١٣) المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣ ـ ص ١١٧ ـ ١٣٣ .

المرجع السابق ص ١٣٠ .

(١٤) حسن الساعاتى – المنهج العلمى فى مقدمة ابن خلدون، من أعمال مهرجان ابن خلدون، المركز القومى

(١٥) للبحوث الاجتماعية القاهرة، ١٩٧٣، ص ٢٠٣ – ٢٢٧ .

المقريزى – المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار دار التحرير والنشر، القاهرة ١٩٦٨ .

(١٦) عجائب الاثار فى التراجم والأخبار .

(١٧) يتبين لنا من ذلك أن مفهوم التصوير ورسم الأشخاص كان شائعاً فى عصرها . وكان تسجيل صور

(١٨) الشخصيات ورسم جوانب من حياتهم، وسيلة من وسائل التعرف على أسلوب تفكيرهم وطرائق سلوكهم .

تذكرنا هذه الحكاية بحكاية على بابا والأربعين حرامى الشائعة فى تراثنا الشعبى العربى .. كما تثير فى

(١٩) الذاكرة قصة حصان طروادة الخشبى بل تذهب بنا إلى الحكاية المصرية القديمة التى تروى عن «تحوتى» القائد العسكرى المصرى أحد قواد الملك تحوتمس الثالث ١٤٦٨ – ١٤٣٦ – وسادس ملوك الأسرة الثامنة عشرة . الذى تزوج بعد موت أبيه تحوتمس الثانى من بنت عمته حتشبسوت، وكان صبياً لايبلغ الثامنة من عمره، وقام الاثنان باعتبارهما شريكين فى العرش بحكم مصر، ولكن لم يمض أكثر من أربع سنوات حتى استقلت حتشبسوت بالحكم، وتركت تحوتمس الثالث قابعاً فى داره بوصفه زوجاً للملكة فقط . وبعد ١٨ سنة استطاع تحوتمس أن يقضى على الملكة، واستقل بالعرش وسجل لنفسه فى التاريخ بطولات قل أن فاز بها فرعون آخر وقد ترك لنا التاريخ حوليات تحوتمس وتحمل تلك الحوليات معلومات عددية عن الكثير من الحياة الاجتماعية والتقدم الحضارى، وكان يكتب هذه الحوليات كتاب ملحقون بالجيش علاوة على ما سجل على جدران المبانى التى أمام قدس الأقداس لمعبد الكرنك .

وتروى قصة تحوتى أحد قواد تحوتمس الثالث، أن تحوتمس فشل فى الاستيلاء على مدينة يافا بعد حصار طويل ولجأ إلى الحيلة والخديعة، فأوهم أميريافا أنه يريد المهادنة وخيانة سيده فرعون مصر وبعد أن صدقه الأمير قبل أن يذهب ومعه زوجته وابنه الى معسكر تحوتى للاتفاق على تفاصيل الاستسلام، وفى أثناء الحديث أسرع بعض الضباط من المصرين بتقييد أمير يافا، ونفذ تحوتى حيلته بأن وضع مائتى جندى مدججين بأسلحتهم فى مائتى غرارة اختار خمسمائة جندى لحملها إلى داخل المدينة، مدعياً أنها جزية يقدمها إلى أمير المدينة . وسار الموكب يتقدمه سائق عربة الأمير حتى دخلوا إلى المدينة وهنا هاجموا أهلها واستولوا عليها وأسروا أعداداً كبيرة منهم . وأرسل تحوتى إلى ملكه تحوتمس الثالث رسالة يقول فيها . فلتهمنأ، لقد سلم إليك والدك آمون العظيم أمير يافا وكل قومه ومدينته كذلك . أرسل رجالاً ليحملوهم أسرى حتى تملأ معبد أبيك آمون ملك الآلهة بالعبيد ذكوراً وإناثاً، أولئك الذين أصبحوا صرعى تحت قدميك إلى الأبد الآبدين .

وقد ذكر د . عبد المنعم أبو بكر أن هذا النص ورد على برديه هاريس رقم ٥٠٠ المحفوظة فى المتحف البريطانى . راجع عبد المنعم أبو بكر، الموسوعة المصرية، تاريخ مصر القديمة وآثارها، المجلد الأول، الجزء الأول جمهورية مصر العربية، وزارة الثقافة والإعلام الشركة المصرية للطباعة والنشر، ص ١٧٧ - ١٧٨ .

ألف ليلة وليلة

بين المسعودى والقزوينى

بين المسعودى والقزوينى اكثر من ثلاثمائة عام.. وكل عام يحتوى على اكثر من ثلاثمائة ليلة – وعلى الرغم مما بينهما من بعد زمانى يفوق المائة الف يوم الا أن بينهما صلة الاستاذ بالتلميذ وصلة المؤرخ والجغرافى بواقع الحياة وما يحوط هذه الحياه من تصورات واخيلة واساطير وموروثات ثقافية- فالمسعودى (ت٣٤٦هـ) يحظى بعناية خاصة من دارس التراث الشعبى.. فهو امام المؤرخين كما يصفه ابن خلدون.. كما يحظى القزوينى ايضاً (٦٦٠– ٦٨٢هـ) باهتمام هؤلاء الدارسين.. فمؤلفات كل منهما تتضمن معلومات هامة عن الحياة العربية وجوانب دقيقة من التراث الشعبى وبخاصة ما يرتبط بعالم الاساطير والخرافات وعجائب المخلوقات وغرائب الموجودات.. او مما يتضمنه كتاب مروج الذهب ومعادن الجوهر من احداث اجتماعية تمور بالغيبيات وتزخر بالمعلومات عن عالم الجن والغيلان والتغول، والسعلاه والعنقاء الى غير ذلك من اخبار الكهانة والتنبؤ وبيوت النيران ودور الكهان، وعن الهياكل والمعابد التى كانت فى سالف العصر وقديم الزمان، مثل الهيكل عظيم البنيان، الذى كان فى مدينة دمشق المعروف بجيرون وانه ارم ذات العمار التى ورد ذكرها فى القرآن الكريم. وذكر عظيم بنيانها من الذهب والفضة والمسك والزعفران

مما نجد نظيرا لها في وصف القصور في حكايات ألف ليلة وليلة الى غير ذلك من اخبار الماضين وسير العابرين من العرب وغيرهم من المتقدمين التي يرى المسعودي في بعض احداثها ومكونات قصصها انها اخبار مؤلفة وحكايات ملفقة فقد ذكر كثير من الناس ممن لهم معرفة بأخباهم، ان هذه اخبار مصنوعة، نظمها من تقرب للملوك برواياتها.

«وان سبيلها سبل الكتب المنقولة الينا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا مثل كتاب هزار افسانه، وتفسير ذلك من الفارسية إلى العربية، الف خرافة، والخرافة بالفارسية يقال لها افسانه. والناس يسمون هذا الكتاب الف ليلة وليلة، وهما شيرزاد ودينازاد، ومثل فرزة وسيماس، وما فيه من اخبار ملوك الهند والوزراء، ومثل كتاب السندباد. وغيرها من الكتب في هذا المعنى» [١].

وهكذا يحدد لنا المسعودي تاريخاً لألف ليلة وحكايات السندباد بأكثر من الف ومائة عام علاوة على الاشارة الى كتاب فرزة وسيماس. ولست ادرى هل نقل هذا الكتاب إلى العربية او تأثر به ايضاً رواة الاخبار ومدونو قصص القدماء وآمل ان يكون غيرى قد استدل عليه او على ما نقل منه مما اشار اليه المسعودي في عبارته السابقة.

والقارىء لما اورده المسعودي من وصف وقصص عن الحياة العربية وعن الرشيد بطل نكبة البرامكة يجده يتوافق الى حد كبير في الصياغة الفنية لبعض الأحداث مع قصص الف ليلة وليلة[٢] وبخاصة ما كان من امر تزويج الرشيد اخته العباسة لجعفر البرمكي، فقد نقلها المسعودي عن الاصمعي في اسلوب روائي يخرج من اطار تسجيل الحدث تسجيلاً تاريخياً الى مجال روايته رواية قصصية، وباسلوب ادبي وصياغة فنية تجعل، من الحدث التاريخي حدثاً دراميا

وإذا استطردنا في الحديث عما دونه المسعودي من انباء وما اورده من اخبار، وماذكره من روايات، وما قدمه من وصف للموجودات، وماعرضه من سير وتراجم، وما قدمه من شرح للعادات والتقاليد، او ما جمعه من معلومات جغرافية، نجد ان مادته ومادة غيره من الرحالة والمؤرخين والجغرافيين والأدباء العرب القدامى،

تحتاج الى وقفة متأنية من دارسى الثقافة العربية. واعادة قراءة تراثنا الثقافى العربى من خلال وجهة نظر جديدة معاصرة ونقدية وهو جهد يحتاج الى منهج متكامل يشترك فيه عدد من الباحثين المتخصصين فى الدراسات الانسانية وليس دارسو التاريخ او علم المأثورات الشعبية (الفولكلور) فحسب.

نبؤة الثلاث ساحرات:

فلو تأملنا على سبيل المثال ما أورده المسعودى من حديث عن رؤيا زبيدة ايام حملت بالأمين (محمد) وعند مولده وبعده، سنجد فى رؤيا زبيدة موقفاً دراميا يعادل الموقف الدرامى الذى واجهه مكبث فى رائعة شكسبير[٣] حينما قابل مكبث الساحرات الثلاث، مع ادراكنا للفارق النوعية فى الأحداث الدرامية التى تكون رائعة (مكبث) وتلك التى كونت من قبل «دراما» الامين، وما صادفه فى حياته من نبوءات كان لها دور أساس فى صوغ أحداث حياته.

ويروى المسعودى عن رؤيا زبيدة انه: ذكر جماعة من الاخباريين وممن عنى بأخبار العباسيين كالمدائنى والعتبى وغيرهما أن زبيدة رأت فى المنام ليلة علقت بمحمد الامين، كأن ثلاث نسوة دخلن عليها وهى بمجلس، فقعدت اثنتان عن يمينها وواحدة عن يسارها، فدنت احداهن، فجعلت يدها على بطن أم جعفر، ثم قالت: ملك فخم عظيم البذل ثقيل الحمل، نكد الأمر، ثم فعلت الثانية كما فعلت الأولى، وقالت ملك ناقص الجد، مفلول الحد، ممذوق الود، تجور احكامه وتخونه ايامه.

ثم فعلت الثالثة كما فعلت الثانية، وقالت، ملك قصاف، عظيم الايلاف كثير الخلاف قليل الاصناف.

قالت: فاستيقظت وأنا فزعة. فلما كان فى الليلة التى وضعت فيها محمد دخلن غلى وأنا نائمة كما كن دخلن. فقعدن عند رأسى. ونظرن فى وجهى، ثم قالت احداهن، شجرة نضرة، وريحانة حسنة (فى نص آخر، ريحانة جنية)، وروضة زاهرة.

ثم قالت الثانية: عين غدقة، قليل لبثها، سريع فناؤها، عجل ذهابها. وقالت الثالثة: عدو لنفسه، ضعيف فى بطشه، سريع الى عشه، مزال عن عرشه.

فاستيقظت من نومى وأنا فزعة بذلك. وأخبرت بذلك قهرمانتى، فقالت: بعض ما يطرق النائم، وعبث من عبث التوابع. فلما تم فصاله، أخذت مرقدى ليلة ومحمد أمامى فى مهده، اذ بهن قد وقفن على رأسى وأقبلن على ولدى محمد، فقالت احداهن، متلاف مهذار بعيد الاثار سريع العثار ثم قالت الثانية: ناطق مخصوم، ومحارب مهزوم، وراغب محروم، وشقى مهموم.

وقالت الثالثة: احفروا قبره، ثم شقوا لحده، وقدموا أكفانه واعدوا جهازه، فان موته خير من حياته.

قالت: فاستيقظت وأنا مضطربة وجلة، وسألت مفسرى الأحلام والمنجمين فكل يخبرنى بسعادته وطول عمره، وقلبى يأبى ذلك، ثم زجرت نفسى وقلت: وهل يدفع الاشفاق والحذر والاحتراز واقع القدر أو يقدر احد أن يدفع عن أحبابه الاجل[٤].

هذه الصورة الدرامية وكأنها رواية اعتمدت وقائع التاريخ ولكنها صيغت بقلم روائى جميل الأسلوب يتداخل فيها الحدث الواقعى مع الخيال والوهم. وتتراكم فيها الأحداث وراء النبوءات. كما يمتزج فى عرض الحدث حدث مماثل من الماضى حينما تتماثل الأحداث والمواقف الإنسانية.

فيقول المسعودى: فقد كانت أم جعفر لاتعلق بالرشيد فشاور بعض مجالسه، من الحكماء وشكى ذلك اليه، فأشار عليه بأن يغيرها، فان ابراهيم الخليل عليه السلام كانت عنده سارة فلم تكن تعلق منه، فلما وهبت له هاجر علقت منه باسماعيل، فغارت سارة عند ذلك فعقلت باسحق. فاشترى الرشيد أم المأمون (عبدالله) فاستخلاها فعلقت بالمأمون. فغارت أم جعفر عند ذلك فعلقت بمحمد[٥].

حينما اذكر هنا ما رواه المسعودى لاأقصد بذلك سرد أحداث تاريخية ولكن أهدف الى تقديم نموذج من نماذج اسلوب المسعودى فى رواية التاريخ ذلك الاسلوب الذى يجمع فى مادته بين الواقع والخيال فى آن. وكيف تزخر معلوماته التاريخية بأخبار درامية وكتب التاريخ يحفل معظمها بمادة ثريه تفيض بالمواقف الانسانية التى تصلح أن تكون مادة فنية يستلهمها أدباؤنا المبدعون المحدثون فى أعمال فنية تكشف عن الذات العربية بموروثاتها الثقافية.

فليس التاريخ هو تاريخ صراعات فحسب بل هو تاريخ للمواقف الانسانية بما تحتويه من تأملات وتصورات.

كما أن السير والملاحم العربية وقصص الأولين أو ألف ليلة وليلة وغيرها من الأعمال الأدبية ليست هى المصدر الوحيد لاستلهام أعمال فنية محدثة: فكتب التاريخ مثلها مثل دواوين الشعر الجاهلى والشعر العربى القديم بعامة تفيض بالصور الدرامية والمواقف الانسانية والحالات النفسية التى تشكل واقع المفهوم الدرامى فى الثقافة العربية.

أما إذا تأملنا ما ورد فى كتاب عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للقزوينى وما تضمنته معلوماته من حكايات وقصص ووصف لاحداث وكائنات نقل بعضها عن المسعودى. فاننا نجد وصفا للعديد من أنواع السمك والحيوانات العجيبة، والكائنات الغريبة، فى ما تتضمنه الحكايات الشعبية من وصف للعوالم العربية التى يصادفها الانسان فى حياته وتجواله كما نلحظ تماثلا بين ما ورد من وصف لمغامرات البحارة وابطال الحكايات المدونة، وبين ما ورد فى الحكايات الشعبية الشفاهية من أحداث.

بل قد يذهب بنا التصور الفنى أكثر من التصور النقدى الى افتراض ان صور الكائنات الغريبة التى تروى فى الحكايات الشعبية الشفاهية ما هو الا تصوير فنى وصياغة أدبية لما شاع فى كتب لمؤرخين والرحالة والجغرافيين من وصف لبعض الكائنات.

أو أن تلك الصور كانت فى الأصل من ابداع الخيال الشعبى ومما صاغته قريحة الفنانين والأدباء القدامى فى عصور ما قبل التاريخ من تصورات تجريدية وتخيلات سيريالية عن عالم الطبيعة الملىء بالغرائب والعجائب والمخلوقات المدهشة والحيوانات والطيور الجميلة أو المرعبة. وأشكال النبات والحشرات التى تثير دهشة الانسان وحيرته.

ثم تناقلت ذاكرة الشعوب وصف عناصر تلك الكائنات العجيبة بعد انقراضها.. وعلقت مخيلة الانسان بعناصر متداخلة من وصف تلك العجائب والغرائب حتى تمثلها الذهن البشرى كحقائق لها وجود أو واقع غير مرئى فى عالم الإنسان المحدود..

ثم غلب خيال الانسان رؤيته الواقعية فأسقط صورا من ذاكرته وخياله وموروثاته القديمة على الواقع فكانت تلك الصور المسبقة والمخزونة فى ذاكرته تتداخل فى ادراكها مع تصوراته الآتية لبعض مظاهر الحياة.

حكاية الطائر فنون:

ومما ذكره القزوينى عن كائنات بحر العرب القديم أن فى هذا البحر طائر يقال له فنون، وهو مكرم لابويه. وذلك أن هذا الطائر اذا كبر وعجز عن القيام بأمر نفسه، اجتمع عليه فرخان يحملانه على ظهرهما الى مكان ويبنيان له عشا وطيئا، ويتعهدانه بالماء والعلف.

ولقد روى عن هذا الطائر ان الله تعالى أكرمه بأن سخر له البحر، فانه اذا باض سكن البحر أربعة عشرة ليلة حتى تخرج فراخة فى هذه المدة اليسيرة. وأهل البحر يتبركون به. فاذا كان أول سكون البحر علموا أن هذا الطائر قد باض.

سمكة بوجه انسان:

ومن الاسماك سمكة وجهها كوجه الانسان، وبدن كبدن السمك، وعلى وجهها نقط وتظهر على وجه الماء، ومنها سمكة تطفو على وجه الماء، فإذا رأت حيوانا مفتوح الفم تدخل فى فمه وتصير غذاءه.

حيوان تخرج النار من منخره:

ومن حيوانات البحر، حيوان يطلع من الماء ويرتفع والنار تخرج من منخره وتحرق ما حول مراتعه. فإذا رأى البحارة الأرض المحترقة عرفوا أنها مراتع ذلك الحيوان .

سمكة طيارة:

ومنها سمكة تطير ليلاً، وتأكل الحشيش طول الليل فإذا كان قبل طلوع الشمس عادت إلى البحر.

الإنسان والدردور:

من الحكايات التى وردت فى كتاب القزوينى، حكاية الرجل الذى كان يسكن أصفهان، إلى أن ركبته ديون ونفقة وعيال، عجز عنها، ففارق أصفهان، ودارت به الدوائر حتى ركب البحر مع بعض التجار.

وقد وصف هذا الرجل ما أصابه فقال:

فتلاطمت بنا الأمواج حتى جعلتنا فى دردور بحر فارس المشهور فاجتمع التجار إلى المعلم (قبطان السفينة) وقالوا هل تعرف لأمرنا مخلصاً؟

فقال المعلم: يا قوم أن هذا الدردور لايتخلص منه مركب الا ما شاء الله تعالى فاذا سمح أحدكم بنفسه لاصحابه، وأنا ابذل جهدى لعل الله يخلصنا.

فقلت أنا: يا قوم كلنا فى معرض الهلاك، وأنا رجل سئمت من االشقاء، وكنت أتمنى الموت.

وكان فى السفينة جمع من التجار الأصفهانيين، فقلت لهم احلفوا أنكم تقضون ديونى وتحسنون إلى أولادى وأنا أفديكم بنفسى، فأجابوا الى ذلك. فقلت للمعلم، ماذا تأمرنى، فقال، أن تقف على هذه الجزيرة، وكان بقرب الدردور جزيرة مسيرة ثلاثة أيام بلياليها، ولاتفتر عن ضرب هذا الدهل. فقلت لهم افعل ذلك. فحلفوا لى إيمنا مغلظة على ما شرطت عليهم. واعطونى من الماء والزاد ما يكفينى اياما، وأنا على طرف الجزيرة. فذهبت ووقفت وشرعت فى ضرب الدهل. فرأيت الماء تحركت وجرت المركب. وأنا انظر اليه حتى غاب عن بصرى.

طائر الرخ:

قال: فلما غاب المركب عنى، جعلت أتردد فى الجزيرة، فإذا أنا بشجرة عظيمة لم أر أعظم منها وعليها شبه سطح غليظ، فلما كان آخر النهار. أحسست بهزة شديدة. فإذا طائر لم أر حيوانا أعظم منه، جاء ووقع على سطح تلك الشجرة فاختفيت منه، خوف ان يصطادنى، إلى أن بدأ ضوء الصباح فنفض جناحيه وطار، فلما كانت الليلة الثانية، جاء ووقع على عشه. وكنت أيضاً آيساً من حياتى ورضيت بالهلاك ودنوت منه، فلم يتعرض لى بشىء وطار مصبحا.

فلما كانت الليلة الثالثة[٦]: قعدت عنده من غير دهشة الى أن نفض جناحيه عند الفجر فتمسكت برجله فطار أسرع طيران الى أن ارتفع النهار فنظرت نحو الأرض فما رأيت سوى لجة البحر فكدت أترك رجله من شدة ما نالنى من التعب، فحملت نفسى

على الصبر الى أن نظرت نحو الأرض. فرأيت القرى والعمارات. فدنا من الأرض وتركنى على صبرة تبن فى بيدر لبعض القرى، والناس ينظرون إلىّ. ثم طار نحو الهواء وغاب عنى، فاجتمع الناس إلى وحملونى إلى رئيسهم فأحضر رجلا يفهم كلامى. فقالوا من أنت؟[٧].

فحدثتهم بحديثى كله، فتعجبوا منى وتبركوا بى وأمر الرئيس لى بمال. فبقيت عندهم أياما. فمشيت يوما إلى طرف البحر أتفرج فاذا مركب أصحابى قد وصل. فلما رأونى، أسرعوا الى سائلين عن حالى فقلت لهم يا قوم أنى بذلت نفسى لله تعالى فانقذنى بطريق عجيب وجعلنى ايه للناس. ورزقنى المال واوصلنى الى المقصد قبلكم. فهذه حكاية عجيبة كما يقول القزوينى[٨] وأن كانت غير بعيدة من لطف الله تعالى.

هذه الحكاية بعنصرها الأساس الأول (قيام بحار بالفداء بنفسه لانقاذ غيره) نجد له مثيلا فى حكايات كثيرة تروى عن البحارة والمسافرين. كما أنها بعنصرها الاساس الثانى «الانتقال من مكان إلى مكان بواسطة طائر ضخم» نجدها تتناقل بشكل مباشر فى حكاية السندباد البحر وطائر الرخ.

أما العنصر الثالث «ان الله لايضيع أجر من أحسن عملا» فهو شائع فى الحكايات الوعظية العربية «اعمل الجميل وارميه فى البحر» أو «أعطنى عمرا وأرمنى فى البحر». والانسان ماله غير المكتوب.

أما ما حملته القصة من وصف للطائر العجيب الذى حمل بطل الحكاية الى مقصده ولقائه بسفينة أصحابه.. فهذا طائر يشكل عنصرا محوريا آخر فى حكايات ألف ليلة وليلة وبخاصة حكايات الليالى (٥٦٥ ـ ٥٦٨) ففى الليلة (٥٦٥) تروى شهر زاد أن السندباد قال لأصحابه:

«إنى كنت فى ألذ عيشى، الى أن خطر ببالى يوما من الأيام السفر الى بلاد الناس. واشتاقت نفسى إلى التجارة والتفرج فى البلدان والجزائر واكتساب المعاش. فهممت بذلك الأمر» فالسندباد هنا يخرج الى عالم البحر حبا فى الحياة وليس ضيقا بها كما فى حال التاجر الأصفهانى الذى تراكمنت عليه الديون فتمضى الحكاية تروى على لسان السندباد، قوله:

فأخرجت من مالى شيئا كثيرا اشتريت به بضائع وأسبابا تصلح للسفر، وحزمتها وجئت إلى الساحل. فوجدت مركبا مليحا وله قلع قماش مليح، وهو كثير الرحال زائد العودة. وأنزلت حمولتى فيه أنا وجماعة من التجار. وسافرنا فى ذلك النهار. وطاب لنا السفر، ولم نزل من بحر إلى بحر ومن جزيرة الى جزيرة وكل محل رسونا عليه نقابل التجار وارباب الدولة والبائعين والمشترين ونبيع ونشترى ونقايض بالبضاعة فيه. ولم نزل على هذه الحالة الى أن ألقتنا المقادير على جزيرة مليحة كثيرة الأشجار يانعة الثمار مفتحة الازهار، مترنمة الأطيار صافية، ولكن ليس بها ديار ولا نافخ نار. فأرسى بنا الرئيس على تلك الجزيرة، وطلع التجار والبحارة الى الجزيرة يتفرجون على ما بها من الأشجار والأطيار ويسبحون لله الواحد القهار. فعند ذلك طلعت الى الجزيرة مع جملة من طلع.. وجلست على عين ماء صاف بين الأشجار وكان معى من المأكل فجلست فى ذلك المكان آكل ما قسم الله تعالى لى وقد طاب النسيم بذلك المكان وصفا لى الوقت. فأخذتنى سنة من النوم. فارتحت فى ذلك المكان واستغرقت فى النوم، وتلذذت بذلك النسيم الطيب والروائح الزكية. ثم انى قمت فلم أر أحداً فى ذلك المكان انسيا ولاجنيا. وقد سارت المركب بالركاب ولم يتذكرنى أحد لا من التجار ولامن البحرية. فتركونى فى الجزيرة وحدى اتلفت يمينا وشمالاً، فلم أجد بها أحدا غيرى.

وهكذا نجد شخصية السندباد تقدم ذاتها بذاتها من خلال وصف حالتها الفنية وواقع عشقه للطبيعة والجمال ورغبته فى التعرف على أحوال الدنيا والعباد.. فهو شخصية «حرة» شغوفة بالمعرفة تسعى إلى «الكشف» عن جوانب جديدة لم تعرفها من قبل.. تأسره الطبيعة بجمالها وحلو نسيمها فينسى كل شى ـ وتأخذه سنة من النوم فلا يبالى بما قد يكون.. الى أن استيقظ فوجد نفسه وحيدا فى الجزيرة.. فحصل عنده قهر شديد ما عليه من مزيد أو كما يقول وكادت مرارتى تنفقع من شدة ما أنا فيه من الغم والحزن والتعب، ولم يكن معى من حطام الدنيا ولا من المأكل ولا من المشرب. وصرت وحيدا وقد تعبت فى نفسى ومشيت فى الجزيرة يمينا وشمالا.. وصرت لاأستطيع الجلوس فى محل واحد. ثم صعدت على شجرة عالية وصرت أنظر من فوقها يمينا وشمالا، فلم أر غير سماء واشجار وأطيار وجزائر ورمال.. ثم حققت النظر

فلاح فى الجزيرة شىء أبيض عظيم الخلقة. فنزلت من فوق الشجرة وقصدته.. وصرت أمشى الى ناحيته ولم أزل سائراً الى أن وصلت إليه واذا به قبة كبيرة بيضاء شاهقة فى العلو كبيرة الدائرة.. فدنوت منها ودرت حولها فلم أجد لا بابا ولم أجد لى قوة ولا حركة الى الصعود عليها من شدة النعومة، فعلمت مكان وقوفى بعلامة، ودرت حول القبة أقيس دائرتها، فاذا هى خمسون خطوة وافية فصرت متفكرا في الحيلة الموصلة الى دخولها وقد قرب زوال النهار وغروب الشمس.

بهذه الصياغة الفنية يصف لنا السندباد بيضة الرخ دون أن يذكرها تمهيدا وتشويقا للسامع أن يتابع مايرويه ليكتشف معه سر هذا اللغز العجيب (القبة الكبيرة البيضاء) ثم تستمر الحكاية لتصف فى الليلة (٥٦٦) من ليالى ألف ليلة وليلة موقف السندباد من الرخ الطائر العجيب الكبير وكيف ربط نفسه بعمامته برجل الرخ الذى حمله الى أرض أكثر غرابة.. فيقول السندباد.. وبعدما فككت عمامتى وخلصتها من رجليه وأنا انتفض مشيت فى ذلك المكان ثم أنه ـ الرخ ـ أخذ شيئا من على الأرض فى مخالبه وطار إلى عنان السماء. فتأملته فإذا هو حية عظيمة الخلقة كبيرة الجسم قد أخذها وذهب بها إلى البحر. فتعجبت من ذلك.

ثم إنى تمشيت فى ذلك المكان فوجدت نفسى فى مكان عال يشرف على واد كبير واسع عميق وبجانبه جبل شاهق عظيم.. ويمضى السندباد فى وصف هذا الوادى ويقارن بينه وبين الجزيرة التى كان فيها فهذا المكان ليس فيه أشجار ولاثمار ولا أنهار، فلا حول ولا قوة إلا بالله العظيم. «كل ما أخلص من مصيبة أقع فيما هو أعظم منها وأشد» هكذا قال السندباد.. مثل قوله أيضا:

ثم إنى قمت من مكانى وقويت نفسى ومشيت فى ذلك الوادى فرأيت أرضه من حجر الإلماس الذى يثقبون به المعادن والجواهر ويثقبون به الصينى، وهو حجر صلب يابس، لايعمل فيه الحديد ولا الصخر، إلا يقدر أحد أن يقطع منه شيئا ولا أن يكسره الا بحجر الماس.

وتستمر حكاية السندباد فتروى كيف أن كل ما فى ذلك الوادى حيات تسعى وافاع كل واحدة مثل النخلة ومن عظم خلقتها لو جاءها فيل لابتعلته. وتظهر تلك

الحيات فى الليل وتختفى فى النهار خوفا من أن يخطفها طير الرخ أو النسر.. إلى أن وصل السندباد الى مغارة دخل فيها.. وسد بابها بحجر وفى الليلة (٥٦٧) تكمل شهرزاد حديثها عن حكاية السندباد وكيف وجد بداخل المغارة حية عظيمة نائمة على بيضها فأزاح الحجر الذى سد به باب المغارة وخرج منها فاذا بذبيحة تسقط قدامه. فتعجب من ذلك غاية العجب الى أن تذكر حكاية سمعها من قديم الزمان من بعض التجار والمسافرين وأهل السياحة.. وهى أن فى جبال حجر الالماس.. الأهوال العظيمة.. ولايقدر أحد أن يسلك اليه. ولكن التجار الذين يجلبونه يعملون حيلة فى الوصول إليه. اذ يأخذون الشاة من الغنم ويذبحونها ويسلخونها ويشرحون لحمها. ويرمون به من أعلى الجبل الى أرض الوادى. فتنزل وهى طرية فيلتصق بها شىء من هذه الحجارة. ثم يتركها التجار الى نصف النهار، فتنزل الطيور من النسور والرخ الى ذلك اللحم وتأخذه بمخالبها وتصعد الى أعلى الجبل. فيأتى التجار ويصيحون عليها فتطير من عند ذلك اللحم ويخلصون منه الحجارة اللاصقة به. ويتركون اللحم للطيور والوحوش ويحملون الحجارة الى بلادهم. ولايقدر أحد أن يتوصل إلى مجىء حجر الألماس الا بهذه الحيلة.

الماس والأفاعى:

هذا الوصف الذى يذكره السندباد هو ما أورده القزوينى نقلا عن أرسطو وهو أيضا مثل ما ذكره المسعودى من وصف لوادى الماس فى جبال سرنديب بسيلان بأنه وادى بعيد القعر، به حيات عظام مؤذية، وهو ما ذكره القزوينى أيضا مكررا ما رواه المسعودى من حيث أن الماس بواد بأرض الهند لايلحق البصر أسفله وفيه الأفاعى،. وهذه الأفاعى لايراها أحد إلا مات ولها مصيف ستة أشهر ومشتاة مثلها.

ويستطرد القزوينى فى ذكر ما ذكره أرسطو بأن الاسكندر أمر باتخاذ المرائى والقائها فى الوادى، حتى ترى الحيات فيها صورها فتموت. وقيل إنه راقب وقت غيبتها، والقى قطع اللحم. فتشبثت بقطع الماس، وجاء الطير من الجو واخذت من ذلك اللحم واخرجته من الوادى، فأمر الاسكندر أصحابه باتباع الطير والتقاط ما ينتثر من ذلك اللحم[٩].

من هاتين المعلومتين المحددتين نتبين أن ما تضمنته حكايات السندباد أو غيرها من حكايات ألف ليلة وليلة ليس كله حديث لهو ومجون أو حديث خرافة، بل هى أحاديث تجمع بين ثناياها معلومات تاريخية ووصف لظاهرات طبيعية ومعارف علمية، وكأن ألف ليلة وليلة كموسوعة عامة فى المعرفة تنقل المعلومات فى أسلوب روائى الى عامة الناس الذين قد يصعب عليهم استقصاء المعلومات العامة العلمية التاريخية والجغرافية من الكتب أو التعرف على قصص السلف وحكايات الأبطال من المدونات التى خطها السابقون. فقد حوت ألف ليلة وليلة معلومات فى الفقه والشريعة، ومن الشعر والأدب.. كما أنها بشكل آخر حرصت على ذكر أمجاد العرب وما شهدته مدينة بغداد من ترف فى عصر من عصور الزمان.

كما كان لكتاب الف ليلة وليلة أثره فى الفكر والادب، مثل غيره من الكتب التى تضمنت موضوعات خرافية خيالية وأن سبيلها كما يقول المسعودى سبيل الكتب المنقولة إلينا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية[١٠].

حكايات ألف ليلة وليلة:

ولحكايات ألف ليلة وليلة قيمتها الخاصة ووضعها المتميز بين سائر حكايات الشعوب. بل لقد ظل للعرب قيمتهم الفنية الخاصة فى صياغة فن الرواية، من حيث أنهم خلقوا عن طريق فنهم فى الرواية صورا جديدة كل الجدة، سواء من خلال تلك الحكايات التى نشأت عندهم أو تلك التى أخذوها من الشعوب الأخرى[١١].

ولقد كانت حكايات ألف ليلة وليلة دافعا آخر من دوافع اهتمام الغرب بالشرق والسعى للتعرف على سحر وغموض هذا الشرق والشوق لمعرفة جوانب حياة الانسان العربى التى تجمع رقة العاطفة ودفق الحب وبطولة الفروسية وعنفوان الشجاعة. وحيث يمتزج الحب والحرب فى بوتقة الحياة العربية.

كما كانت حكايات ألف ليلة وليلة ومازالت المصدر الام للأدباء والفنانين يستلهمون موضوعاتها وأشخاصها وأنماطها الفنية فى أعمال فنية محدثة.

الهوامش :

(١) المسعودى، مروج الذهب ومعادن الجوهر تحقيق أسعد داغر، ج٢، ص ٢٥٠ ـ ٢٥١ طبعة دار الأندلس بيروت ١٩٧٣.

(٢) انظر مثلا حكاية طبق سمك يتكلف أكثر من ألف درهم ـ المرجع السابق جـ ٣، ص ٣٦٣.

(٣) راجع، وليم شكسبير، مكبث، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، سلسلة من المسرح العالمى، ٤، ١٢٤، الكويت، يناير ١٩٨٠.

(٤) مروج الذهب، جـ ٣، ص ٣٨٩.

(٥) مروج الذهب، جـ ٣، ص ٣٩١.

(٦) القزوينى عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، قدم له وحققه، فاروق سعد، دار الآفاق الحديثة، بيروت، ١٩٧٣.

(٧) من الملاحظ أن أسلوب رواية هذه الحكاية يتماثل مع أسلوب السندباد فى سرد تتابع الأحداث. وقد أوردنا النص كما هو تيسيراً على القارئ فى عقد المقارنة بين ما أورده القزوينى على لسان التاجر الأصفهانى وما ورد فى حكايات ألف ليلة وليلة على لسان السندباد.

(٨) راجع وصف هذا الطائر العجيب فى حكايات ألف ليلة وليلة رقم ٢٤١ ـ ٥٨٣. وكذلك فى حكايات السندباد رقم ٥٦٠ ـ ٥٦٨.

(٩) القزوينى، ص، ٢٧٢ ـ ٢٧٣.

(١٠) المسعودى، جـ ٣، ص ٢٥٠ ـ ٢٥١.

(١١) ڤون ديرلاين. الحكاية الخرافية، ترجمة د. نبيلة إبراهيم، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٥، ص ١٩٠ وانظر أيضاً د. سهير القلماوى، ألف ليلة وليلة، دار المعارف بمصر، ١٩٦٥. وبخاصة القسم الأول من الكتاب الذى يحمل عنوان ألف ليلة وليلة فى الشرق والغرب.

الحفاظ
على مصادر الإبداع الشعبى

لا شك أن عملية الحفاظ على مصادر الإبداع الشعبى تحتاج إلى جهود متضافرة متعددة تعى مسؤوليتها العلمية والقومية فى هذه العملية التى ترتبط بأهم مقومات الثقافة القومية للمجتمع بإعتبار أن ثقافة أى أمة تتكون من شقين أساسيين هما تراثها الثقافى المدون والمحفوظ وتراثها الثقافى الشفاهى المتناقل شفاهة عبر الأجيال.

هذه العملية للحفاظ على مصادر الإبداع الشعبى ترتبط أساسا بعملية جمع وتسجيل وتحليل وتصنيف أشكال هذا الإبداع المتنوعة ودراسة أنماطه المتعددة.. سواء كانت وسيلة هذا الإبداع الكلمة المصاغة شعرا أو نثرا فى فنون الأدب الشعبى أم كان وسيلته النغم والإيقاع فى فنون الموسيقى أو الحركة الإيقاعية المكونة لمختلف أنماط الرقص الشعبى، وأنواعه أم كانت وسيلة هذا الإبداع، الخط واللون والكتلة المشكلة للفنون التشكيلية بقيمها الجمالية أو الفنون التطبيقية بوظائفها النفعية أو فى مجال الحرف اليدوية ذات القيمة الفنية أم كانت وسيلة التعبير الإشارة والإيماءة كمادة أساسية لفنون التمثيل والتعبير الدرامى.

وكل ذلك فى إطار من العادات والتقاليد مع فنون المهارات والفروسية واللعب مما يعبر عن النشاط الذهنى والجسمانى للإنسان وتحمل فى نفس الوقت دلالات من

أنماط الإبداع الفنى الشعبى.. وتعبر بشكل مباشر أو غير مباشر عن فكر ووجدان المجتمع .ولقد أهتمت مختلف أقطار الوطن العربى بدراسة وجمع أنماط مختلفة وأنواع متنوعة من أوجه هذا النشاط الإبداعى الفنى الشعبى فى محاولة للتعرف على القدرات الإبداعية الذاتية للمجتمع.. وكشكل آخر من أشكال الإهتمام بالذاتية الثقافية للأمة.. أو كوسيلة من وسائل البحث عن مصادر أصيلة من مصادر الإبداع الفنى الحديث.

وإذا كانت حركة الفولكلور العالمية أخذت مجالها بين العلوم الإنسانية منذ منتصف القرن الماضى.. فإن حركة الفولكلور العربية على الرغم من إمتداد الجهود السابقة فى مجالها ترجع إلى أكثر من ألف عام.. إلا أنها لم تأخذ شكلها العلمى الحديث إلامنذ منتصف هذا القرن متواصلة فى ذلك مع الجهود المبذولة من قبل فى الحفاظ على شخصية الأمة، ومتواصلة فى آن أخر مع الحركة العلمية والفنية العالمية التى سادت فى مجال العلوم الإنسانية بعد الحرب العالمية الثانية، وازدياد وسائل الإتصال، وإنتشار وسائل الإعلام، وكذلك ما تحققه من تقدم فى مجالات العلوم الإنسانية.

وفى مصر بدأ الإهتمام العلمى بدراسات الإبداع الشعبى المصرى تراثاً ومأثوراً منذ أوائل هذا القرن.. إلى أن استقر بشكل ايجابى فى منتصف هذا القرن، وحينما أهتمت الدولة إهتماماً مباشراً بالفنون الشعبية المصرية، فأنشأت فى أكتوبر ١٩٥٧ أول مركز للفنون الشعبية فى البلاد العربية يختص بجمع وتسجيل وتصنيف ودراسة أشكال وأنواع وأنماط الفنون الشعبية.. كما أرسلت البعثات الدراسية للتخصص فى فروع هذا العلم إلى الدول المتقدمة فى هذا المجال.. وقد واكب ذلك أيضا الجهود المبذولة فى الجامعات المصرية للإهتمام بهذا الإبداع الشعبى إلى أن أنشىء فى كلية الآداب جامعة القاهرة، كرسى أستاذية للأدب القومى المصرى.. كما أدرجت مادة الفنون الشعبية، وفنون البيئة ضمن المقررات الدراسية ومناهج الدراسة بالكليات والمعاهد الفنية.

كما تكونت الفرقة القومية للفنون الشعبية التى قدمت أول عروضها عام ١٩٦٣ .

كما أعدت رسائل للماجستير والدكتوراة عن موضوعات متعددة ومتنوعة فى فروع الإبداع الشعبى فى الجامعات المصرية والمعاهد الفنية، كما رصدت الدولة

جوائز تشجيعية وتقديرية وأخرى تسهمين بدراسات الإبداع الشعبى وصدرت دورية سنوية للفنون الشعبية عام ١٩٥٩ ثم مجلة الفنون الشعبية عام ١٩٦٥، وكل ذلك بهدف إثارة الوعى العلمى والقومى للإهتمام بالإبداع الشعبى بمختلف فروعه وأنواعه، ونظمت ندوات ولقاءات بحث ومؤتمرات ومهرجانات تبحث وتناقش وتقيم أشكال ومجالات هذا الإبداع الفنى الأصيل.

كما أفردت وسائل الإعلام وبخاصة الإذاعة والتليفزيون برامج خاصة للفنون الشعبية غير ما تتضمنه البرامج الإذاعية، من مواد من الفنون الشعبية.

كما كونت الدولة فى إطار هيئة الثقافة الجماهيرية فرقة الآلات الموسيقية الشعبية، تضم عازفين أصليين من الفنانين الشعبيين حملة التراث الشعبى الأصيل من عازفى رباب أو سمسمية أو مزمار أو آلات إيقاعية أو ناى ومنشدين للسير الشعبية ومداحين، إلى غير ذلك من الفنانين الشعبيين، تشجيعا لهم ولغيرهم على الإستمرار فى ممارسة فنونهم وتقديمها لأهل المدينة داخل القطر، ولغير أبناء الوطن فى الخارج للتعريف بأشكال الإبداع الفنى الشعبى الأصيل.

كما كونت الدولة متحفا متخصصا فى هذا المجال ضمن أعمال مركز الفنون الشعبية يضم مقتنيات فنيه من الإبداع الفنى الشعبى الأصيل، كما ضم المتحف الزراعى بالدقى قسما خاصا عن الفنون الريفية موضحا أشكالها علاوة على ما يضمه من أنماط الحياة الريفية، كما يضم المتحف الأثنوجرافى نماذج أخرى من الإبداع الشعبى فى المجتمع المصرى.

كما شجعت الدولة عمل أفلام تسجيلية عن موضوعات من الإبداع الفنى الشعبى والإحتفالات الدينية والعامة، وكذلك إقامة المعارض الفنية للتعريف بأنماط هذا الإبداع وأنشأت مراكز لرعاية بعض أنماط من الفنون والحرف الشعبية مثل فنون النسجيات والصناعات الشعبية ذات القيمة الفنية والتاريخية كخرط الخشب.

والزجاج اليدوى، وصناعة الخيامية، وطرق النحاس، وتطعيم الخشب إلى غير ذلك من فنون الحرف والصناعات الشعبية ذات القيمة الجمالية.

وقد أثمرت تلك الجهود الواعية فى مختلف مجالات المعرفة الفنية والعلمية بمصادر الإبداع الشعبى عن إنشاء المعهد العالى للفنون الشعبية ١٩٨٢ كمعهد متخصص للدراسات العليا ضمن معاهد أكاديمية الفنون يعمل على تخريج جيل من الباحثين والدراسين المتخصصين أكاديميا فى دراسات الفنون الشعبية، ويواصل الدارسون بدراستهم الأكاديمية جهود جيل الرواد الذين أسسوا حركة الفنون الشعبية المصرية والعربية، ولكى يواجه هذا الجيل من الباحثين والدارسين عملية التحولات الثقافية الكبيرة والمتغيرات الحضارية السريعة وتأثير وسائل الإعلام المتعددة على عملية الأصالة فى الإبداع الشعبى.

ولقد حققت الجهود المبذولة خلال هذه الحقبة القصيرة من الزمن نتائج طيبة فى الحفاظ على مكونات ومصادر الإبداع الشعبى، على الرغم مما واجه هذا الإبداع من صعوبات فى تحقيق مسيرته الحضارية إزاء المتغيرات السريعة فى الحياة اليومية للإنسان المعاصر، فظهرت دراسات عديدة علمية وفنية تكشف عن خصائص ومقومات أشكال متعددة من هذا الإبداع الشعبى.

وأصبحت عناصر وموضوعات من هذا الإبداع مصدر إلهام فنى لكثير من الفنانين المحدثين فى أعمالهم الفنية المحدثة سواء أكان ذلك فى مجال الفنون التشكيلية، وبخاصة فنون الرسم والتصوير والطباعة على المنسوجات أم فى مجال فنون الأدب من شعر عامى أو فى فنون الرواية والمسرحية بصفة خاصة، أم كان ذلك فى مجال الموسيقى وفنون الغناء، فظهرت أعمال فنية تعتمد على جمل موسيقية شعبية وظفها الفنان الحديث فى أعماله الفنية الحديثة، فى بناء فنى جديد، كشف عن جمال هذه الألحان الشعبية الأصيلة، بل لقد زاوج ذلك أيضا عروض فنية فى فنون الرقص والإستعراضات الفنية بل لقد قدمت فرقة باليه القاهرة عملا فنيا متكاملا يعتمد على موضوعات من الإبداع الفنى المصرى، وقد تم كل ذلك بطواعية فنية ووعى علمى قومى.

كما كان للقاءات العربية فى مجالات دراسات الفنون الشعبية أكبر الأثر فى النظر إلى المأثورات الشعبية العربية كوحدة واحدة، وإلى محاولة وضع منهج عربى لدراسة هذه المأثورات والإتفاق على أسلوب شبه موحد فى طرق جمع وتصنيف مواد

المأثورات الشعبية العربية، حتى يسهل عمل الدراسات المقارنة وتبادل المعلومات بين مراكز البحوث والمعاهد المتخصصة فى هذا المجال الحيوى من مجالات الثقافة العربية.

وفى الواقع لقد حققت تلك الجهود المتتابعة والمتلاحقة وعيا ثقافيا وعلميا وفنيا بضرورة الحفاظ على خصائص الإبداع الشعبى بإعتبار أنه الركيزة الأساسية والعنصر المحورى فى بنية الثقافة العربية بل وأنه مصدر أساسى من مصادر التعبير عن الشخصية الثقافية الأصيلة للإنسان العربى.

وفى تصورى أن أهم ما يجب أن نسعى إلى تحقيقة، فى الحفاظ على مصادر الإبداع الشعبى، وبخاصة أزاء التحولات الثقافية العديدة، ومنتجات وسائل الإعلام، السريعة الانتشار والمتغيرات العديدة فى الحياة الإجتماعية، والنهضة القوية للأخذ بأسباب المدنية الحديثة، والتغيرات العلمية القوية، أن نسعى للعمل على:

١ - التوسع والإسراع فى عمليات جمع وتسجيل مختلف أنماط وأشكال مواد الإبداع الشعبى المتعددة والمتنوعة، وتبويب وتصنيف هذه المواد لتكون ميسرة أمام الباحثين والدارسين والفنانين والمهتمين بالفنون الشعبية.

٢ - طرح موضوعات محددة من الإبداع الشعبى للمناقشة العلمية الدقيقة بهدف الكشف عن الخصائص الفنية لعملية الإبداع الشعبى.

وكذلك عقد الندوات الثقافية المتخصصة للتعريف بعناصر ومكونات وخصائص هذا الإبداع، ومقوماته الحضارية، وقيمة الفنية والجمالية، ووظائفه الإنسانية، بهدف اثارة الإهتمام الجاد بموضوعاته والحفاظ على عناصره الأصيلة.

٣ - إدارج مواد الإبداع الشعبى ضمن برامج التعليم ومناهج الدراسة وبخاصة فى المراحل المتوسطة الإعدادية والثانوية والدراسات الجامعية.

٤ - تشجيع الدراسات العليا فى هذا المجال وإنشاء المعاهد المتخصصة فى دراسات الفنون الشعبية فقد أثمر إنشاء المعهد العالى الفنون الشعبية بأكاديمية الفنون بالقاهرة (عام١٩٨٢) وكذلك إدراج مادة الفنون الشعبية (الفولكلور) ضمن مقررات الدراسة بجميع معاهد الأكاديمية (البالية - الكونسرفاتوار - الفنون المسرحية - السينما -

الموسيقى العربية) عن تخريج جيل جديد يهتم إهتماماً علميا بمواد علم الفولكلور وأشكال الإبداع الشعبى.

٥ - زيادة المساحة الإعلامية لمواد الفنون الشعبية ودراساتها فى أجهزة الإعلام المختلفة إذاعة وتليفزيون، صحف ومجلات، فقد أثمر تخصيص برنامج للفنون الشعبية بتليفزيون القاهرة - القناة الأولى - منذ عام ١٩٦٣ إلى الآن وكذلك برنامج مجلة الفنون الشعبية (القناة الثالثة) منذ عام ١٩٨٧ للآن، علاوة على ما تتضمنه برامج أخرى من مواد للفنون الشعبيةوكذلك ما خصصته الإذاعة من برامج للفنون الشعبية فى البرنامج العام وإذاعة مع الشعب (١٩٦٤) والبرنامج الثانى، من برامج ثابته للفنون الشعبية ودراساته فى أجهزه الإعلام المختلفة عن إثارة وعى عام بين عامة الناس وخاصتهم بقيمة هذا الإبداع الشعبى ووظيفة تلك الفنون وأهميتها فى حياتهم اليومية الجارية.

٦ - منح الجوائزوتشجيع العاملين فى مجال الإبداع الشعبى تأكيدا للدور الهام الذى يقومون به فى الحفاظ على المكونات الأساسية لثقافتهم الأصيلة.

٧ - رعاية كبار السن من حاملى المأثورات الشعبية، وممارسى هذا الإبداع الفنى، والعمل على الإستفادة بهم فى تعليم جيل جديد لما يحفظونه من أشكال هذا الإبداع وأسرار ممارساته وفنية أدائه.

ولقد أثمرت الجهود المبذولة فى هذا المجال من خلال المراكز التى أنشأتها الدولة لهذا الغرض عن تكوين مجموعة من الفنانين الشباب الذين مارسوا هذا العمل منذ صباهم، وتناقلوا خبرة الكبار، سوء أكان ذلك فى المراكز التابعة لهيئة قصور الثقافة فى مجال الفنون التشكيلية والحرف الفنية اليدوية، أم فى مجال الفنون التعبيرية من حيث تجميع الفنانين الشعبيين وتقديم عروضهم فى قصور الثقافة وإقامة المسابقات بينهم.

كما كان لإنشاء مركز الفن والحياة الذى يضم مجموعة من الفنانين الكبار والفنانين الشبان دور هام فى الوعى الفنى العلمى بموضوعات هذا التراث الشعبى، وأثارة العمل على أستلهامة فى إبداعات فنية محدثة سواء أكان ذلك فى مركز قصر

المانسترلى أو بيت السنارى أو مركز النسجيات بحلوان أو مركز وكالة الغورى إلى غير ذلك من جهود أخرى فى قصور الثقافة بالمحافظات أو مراكز تنمية البيئة التابعة لوزارة الشئون الإجتماعية، وهى كلها جهود مهمة تتكامل مع جهود أخرى متنوعة ومتعددة فى الحفاظ على الخبرة الفنية فى ممارسة تلك الفنون التى تتعرض للأندثار إزاء النتاج الصناعى الكمى المحلى أو الخارجى المستورد وهو أمر فى حاجة إلى إعادة النظر فى التخطيط له من جديد إزاء المتغيرات الحديثة فى الإنتاج الصناعى وقدرات وسائل الإعلام الحديثة على الإنتشار من خلال الإذاعة المرئية وشرائط الفيديو كاسيت.

٨ - العمل على إنشاء متاحف متخصصة فى الفنون الشعبية فى عواصم المحافظات وإقامة معارض متنقلة لعرض المقتنيات الفنية الأصيلة والدراسات التى تكشف عن القيم الفنية والجمالية والتوسع فى إصدار النشرات والكتيبات لتلك المقتنيات والمعروضات، فقد ثبت بالتجربة إن هذه المعارض الفنية تثير فعلا لدى الجماهير الإهتمام بهذه الفنون والحرص على إقتناء نماذج منها.. مما يضفى على الحياة اليومية داخل المنزل أو خارجه، لمسة أصالة تأكيدا للإنتماء للثقافة القومية.

وقد ظهر ذلك بشكل واضح - حاليا - فى أشكال الأثاث المنزلى وأدوات الزينة داخل البيت المصرى، وكذلك فى الحلى والأزياء والمنسوجات وفنون السجاد إلى غير ذلك من أعمال فنية أصطنع فيها الفنان الحديث عناصر جديدة مستلهمة أو مقتبسة من الإبداع الشعبى الأصيل وقد حققت كليات الفنون الجميلة والفنون التطبيقية والتربية الفنية دورا مباشرا فى هذا المجال من الإبداع الفنى المريب.

٩ - تخصيص جوائز خاصة للمبدعين المحدثين الذين يستلهمون عناصر من الإبداع الشعبى فى أعمالهم الفنية المحدثة تحقيقا لعملية التواصل الثقافى الحى.

١٠ - أن تعامل الفنون الشعبية – تراثا ومأثورا - على أساس أنها مسئولية علمية وقومية يجب أن تتضافر جهود الأمة كلها فى الحفاظ عليها.

١١ - تقديم أعمال فنية محدثة للأطفال والشباب تعتمد على مواد وموضوعات من التراث الشعبى العربى لتحقيق التواصل بينهم وبين مصادر الإبداع الفنى الشائعة فى حياتهم اليومية.

١٢ ـ إقامة المهرجانات الإقليمية والدولية للفنون الشعبية مع منح جوائز قيمة للفرق المتميزة فى هذه المهرجانات تشجيعا لهم على الإستمرار فى ممارسة فنونهم ولاثارة التنافس الجاد بينهم، فقد حقق مهرجان الإسماعيلية الدولى للفنون الشعبية دورا هاما فى أذكاء روح التنافس بين الفرق الإقليمية فى مصر، كما كان مهرجان أسوان للفنون الشعبية إضافة فنية تعبيرية جديدة تضاف إلى الجهود المبذولة فى مجال نشر الثقافة الفنية والوعى السياحى فى آن.

١٣ ـ العمل على وضع أطالس فولكلورية تكشف عن عناصر ومقومات بنية الإبداع الفنى المتوارث وتكون تلك الأطالس، سبيلا من سبيل حصر مكونات المأثورات الشعبية فى كل قطاع من قطاعات المجتمع، ولكل نوع من أنواع هذا الإبداع، الذى مازال محفوظا فى ذاكرة المسنين أو مادة معاشة فى الحياة اليومية الجارية.

١٤ ـ وأخيرا وليس آخرا، فإننى أكرر ما سبق أن طالبت به مرارا ونادى به غيرى أيضا، من ضرورة إنشاء أو تكوين هيئة أو منظمة عربية أو جمعية للفنون الشعبية تسعى إلى توحيد الجهود العربية فى هذا المجال الهام من مجالات الثقافة العربية الأصيلة، وعقد دورة منتظمة مرة كل عامين حول موضوع محدد من موضوعات الإبداع الشعبى العربى، ويقدم فيها كل قطر عربى دراسة وافية عن هذا الموضوع وليكن على سبيل المثال الأغنية الشعبية العربية الذى تشرفت بأن قدمت مشروعا إلى المؤتمر الثانى للموسيقى العربية الذى عقد بمدينة فاس فى إبريل ١٩٦٩ بخطة دراسة ذلك أو غير ذلك من موضوعات الإبداع الشعبى العربى أو لمناقشة أساليب وطرق دراسة هذا الإبداع حتى تتضافر الجهود فى وضع منهج عربى فى جمع وتصنيف ودراسة أشكال الإبداع الشعبى العربى.

العمل كقيمة إنسانية فى الأمثال الشعبية المصرية

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وإذا سمعوا اللغو أعرضوا عنه وقالوا لنا أعمالنا ولكم أعمالكم سلام عليكم لا نبتغى الجاهلين﴾

صدق الله العظيم

القرآن الكريم سورة القصص آية ٥٥

مبحث القيم (الأكسيولوچى Axiology) هو مبحث رئيسى من مباحث الفلسفة الثلاثة، مبحث نظرية المعرفة (الأبستمولوجى Epistemology) ومبحث الوجود (الإنطولوجى Ontology).

والقيمة - كما نعلم - Value - تكمن بطبيعتها من حق وخير وجمال فى الأقوال والأفعال والأشياء. وقد تكون القيمة ذاتيه، تخص الشئ لذاته، كامنة فيه Intrinseque، و قد تكون غير ذاتية خارجة عن طبيعة الشيء Extrinseque ولا تدخل فيه، وحينما نتناول فى هذه الصفحات العمل كقيمة من قيم المأثورات الشعبية من خلال ما تواتر فى المأثورات من أمثال شعبية شائعة، نتناول ذلك من حيث أن العمل - كقيمة إنسانية - يكمن فى «الفعل» أى فى العمل نفسه. من حيث أن العمل هو فى واقعة، تحقيق الموجود الإنسانى، وتعبير فى الوقت نفسه عن هذا الوجود الحى.

ونتناول العمل، كما صورته وقيمته الأمثال الشعبيه، بإعتبار أن العمل هو معيار من معايير تقييم الوجود الإنسانى نفسه.

وكذلك من حيث أن الأمثال الشعبية هى بطبيعتها الثقافية حكمة أدبية ناتجة عن تجربة موضوعية، تشكل وتكون وحدة أساسية فى بنية الثقافة الشعبية بل القومية فى آن.

القيم والمقومات الثقافية:

لا شك أننا حينما نحاول التعرف على القيم والمقومات الثقافية فى المأثورات الشعبية المصرية إنما نحاول السعى نحو الكشف عن أهم ما فى الفكر المصرى من مقومات تنظم مدركاته(١) وقيم تحكم أنماط سلوكه وتشكل فى الوقت نفسه أشكال إبداعه الفنى الذى يمارسه تلقائيا خلال حياته اليومية الجارية. سواء كان ذلك موروثا شائعاً أم مأثوراً أبداه فى حين من الزمان، وفق ظروف إحتياجاته النفعية فى إطار من عاداته وتقاليده.

وإذا تأملنا جوانب من هذه المأثورات ـ على الرغم من أن كثيرا من هذه المأثورات لم يجمع بعد جمعا علميا وافيا، وأن ما جمع من هذه المأثورات لم تحدد بعد العناصر المكونة له، أو تصنف تصنيفا دقيقا، وفق طرازها أو واقع علاقاتها بعضها ببعض. على الرغم من كل ذلك أو بعضه ـ فإننا لا نستطيع الفصل فصلا واضحا ودقيقا، بين ما هو موروث معاش، وبين ما هو مأثور، أبدعه المجتمع إبداعا تلقائيا، ليتوافق ما هو مأثور مع ما هو موروث منذ زمان مضى.. ولكى يشكل المأثور مع الموروث واقع فكر ووجدان المجتمع.

بل إننا لانستطيع استقراء مقومات الثقافة الشعبية، دون النظر إلى واقع الحياة التى عايشها المجتمع، عبر حقب الزمان، وفى تواصل ثقافى حى.

على الرغم من كل المتغيرات التى عايشها المجتمع سواء كانت تلك المتغيرات هى متغيرات إقتصادية أو إجتماعية أو ثقافية إلى غير ذلك من عوامل التداخل والإحتكاك والتزاوج الثقافى التى أثمرت تكوين طابع متميز أو نمط خاص للثقافة الشعبية المصرية العربية الآنية.

إلى غير ذلك من عوامل تاريخية وطبيعية وبيئية متغيرة ومتغايرة أثرت فى الوقت نفسه، فى إضفاء مشخصات متنوعة ومتداخلة على الشخصية المصرية فى سياقها التاريخى والحضارى والثقافى.

سواء أكان ذلك نتيجة تداخل ثقافى متنوع شارك وإمتزج فى مركب بنية هذه الثقافة.. أم من خلال تنوع البيئة التى أحاطته، وفنون العمل التى مارسها، وأشكال الحياة التى عايشها، بحكم الموقع الجغرافى وتنوع البيئة التى تحوطه.. من حياة على ضفاف النيل، أو على شواطئ البحرين «الأحمر والأبيض» وفى مساحات وواحات الصحراء الشرقية والصحراء الغربية، وما بها من جبال ووهاد.

والمتتبع للسياق التاريخى لواقع الحياة الإجتماعية المصرية يلحظ بوضوح أن بنية هذه الثقافة الشعبية الناتجة عن تفاعلات وتداخلات فكرية متنوعة وتمازج لغوى، ولقاءات حضارية وعقائدية متعددة وعلاقات مباشرة وغير مباشرة، بين تكوينات إنسانية متعددة، بحكم الواقع الجغرافى المصرى والبعد التاريخى لهذا الواقع، يجد المتتبع لهذا السياق التاريخى والإنسانى أن الثقافة المصرية الشعبية، وبخاصة ما يتمثل فى مأثوراتها الشعبية، لها بنيتها التركيبية المتميزة بين ثقافات الشعوب.

وهى بنية سوية الشكل مصقولة التكوين، معقدة التركيب لأنها نتاج تراكمات وتداخلات حضارية وثقافية وعرقية وعقائدية، علاوة على العوامل الإقتصادية التى وأكبتها مسيرة حياة الإنسان على هذه الأرض الطيبة، تلك الأرض التى لها القدرة على العطاء الإنسانى، مهما كانت الظروف التى تعايشها، أو التى تحوطها، أو التى تمر جها.

بل لها قدرة على الإستيعاب والتمثل، دون أية نزعة رومانسية بل فى واقعية شديدة التلاصق بحياة الإنسان ومنفعته.

تجمع بين النظر المجرد من خلال التأمل الواعى لحقائق الحياة، وبين العمل التطبيقى من خلال معايشة واقع الحياة وفى لقاء إنسانى يحرص على تأكيد إنسانية الإنسان.

وبنظرة تفاؤلية إلى ما هو قادم، دون أسى مما هو قائم، حتى فى أقسى حالات المعاناة التى قد، يمر بها، إيمانا منه بأن الغد آت لاريب فيه.. ومستقبل الأيام دائما أفضل من ماضى الأعوام - وأن قدرة الإنسان على التحمل تفوق قدرته فى معاناة الواقع. فالبذرة تنمو وتثمر وما على الإنسان إلا أن يرعاها ويتأمل نموها فمن زرع حصد، ومن رش دش[٢] وكل ليل له أخر.. ولابد أن تشرق الشمس من جديد،هذه المقولة.. التى تشكل جانبا أساسيا من جوانب نظرته إلى الحياة بواقعيتها هى نتيجة من نتائج مدركاته لواقع الحياة.. فالوجود نفسه هو إرادة حياة.. والعمل هو نفسه معيار لعمل آخر.

وذلك من حيث أن العمل هو فى ذاته قيمة إنسانية متميزة بين مجموعة القيم التى تنظم مقومات الوجود الإنسانى.

«أزرع كل يوم تأكل كل يوم»[٣] «ومن يزرع شيء يضمه»[٤].

كما أن العمل له دوره الأساسى فى تحقيق القيمة الفعلية للحياة.. كما يشكل «العمل» مهما كان نوعه أو كانت طبيعته أنماط العلاقات التى تكون وتحدد أيضا المقومات الثقافية التى تنبنى عليها وتتشكل منها ثقافة المجتمع.

«أزرع المعروف تحصد الشكر» (فايقة جـ ٨٠٢ - ٩٦٨) والمثل ذاته كتعبير أدبى هو فعل من حيث أن التعبير الأدبى فى حد ذاته، هو شكل من أشكال التعبير الثقافى.

هو فعل.. يخرج الفكرة من إطار التصور العقلى إلى الواقع وهو إرادة، تتحول من خلالها الفكرة من ذاتية «الأنا» إلى جماعية الغير.. من الذات إلى اللاذات فى لقاء إنسانى.. وذلك من حيث أن العمل نفسه، هو قدرة إرادية، تسعى إلى تحقيق ما هو فكر مجرد إلى واقع ملموس.

كما أن العمل هو الذى يحول الشيء، معدوم القيمة» إلى شيء نافع له قيمة نفعية أو جمالية فقطعة الطين تتحول بقدرة الإنسان إلى شيء نافع وإنسانى بفعل القدرة على تحويل الصورة الذهنية إلى شيء له واقع مجسد.

فيكون العمل كالإبداع، هو إضافة وتجسيد فى الوقت نفسه فالفعل هو الذى يحول القدرة الإبداعية لكى تصبح كياناً ملموساً وشيئًا له وجوده فى عالم الإنسان.

فالعمل بطبيعته هو عملية إرادية تجعل من المدرك محسوسا، ومن المتخيل واقعا ملموسا - ومن التصور حقيقة، بل تصبح الكلمة فعلا.. والحركة فعلا، والفعل فى حد ذاته هو لقاء بين ما يريده الإنسان وبين ما يمكن تحقيقه.. وهو لقاء أيضا بين ما هو كائن وما يمكن أن يكون، وعز من قائل «يا عبدى كن ربانيا تقل للشيء كن فيكون».

صنع الحضارة:

ولقد أنتبه الإنسان المصرى منذ أقدم عصور التاريخ إلى حقيقة القدرة التى يملكها الإنسان فانتبه إلى قيمة العمل - وغائية هذا العمل.. فقسم أيام الشهر إلى ثلاث مجموعات.. كل مجموعة عشرة أيام، تسعة أيام عمل واليوم العاشر راحة.. «اتعب ترتاح» (فايقة، ١ - ٧٥ - ٣٥٥) و «آخر التعب راحة» و «من تعب ارتاح» (تيمور - ٤٦٥ - ٢٧٩٥).

وقد حفلت الآثار المصرية بعدد من التسجيلات التى تصور حركة الإنسان على أرضه، حركته هو بين حركة الحياة ككل، ويصور ما وصلنا من تصاوير ونقوش ومدونات سجل عمل الإنسان فى حياته ومهارته فى صنع الحياة على أرضه.

بل أن الفنون المصرية القديمة بقيمها المعمارية الهندسية والجمالية وما احتوت عليه من مهارات فكرية وفنية، تعبر تعبيرا مباشرا عن خبرة هذا الإنسان فى صنع الحضارة على هذه الأرض الطيبة التى كلما زرعت أنبتت «أزرع تنبت» وهذه الآثار العريقة هى تعبير آخر عما أستطاع الإنسان عمله أو بالأدق فعله فى تلك العصور من تنظيم فنون العمل بين أبناء مجتمعه وتحديد أنماط العلاقات الإجتماعية بينه وبين غيره «اليد الواحده ما تسقفش» (تيمور - ١١٧ /٧٠٣) «أيد لوحدها متسقفش» (البقلى - ١٢٦/ ١١١) «القفه اللى لها ودنين يشيلها اثنين».

كما أن العلاقة بين الفرد والجماعة والجماعة والفرد هى علاقة تكاملية «الناس بالناس والكل على الله» تيمور - ٢٩٢٧/٤٨٧ «والناس لبعضها» (البقلى - ١٩١/ ٣٢٥).

وهى عملية تكاملية يتحقق وجود الجماعة بوجود الفرد ويتأكد وجود الفرد بوجود الجماعة.. كما أن العمل نفسه هو تحقيق لوجود الفرد والجماعة.

وكل ما حمله لنا التاريخ من آثار هو سجل لفعل الإنسان بل أن «الإنسان هو منفذ العملية التاريخية»(٥) وهو فاعل الحدث التاريخي.

وإذا تأملنا مجموعة من الأمثال المصرية التي تتناول العمل بأشكاله المختلفة من زراعة وصناعة، والزراعة حضاريا ولغويا هي أساس صناعة الثقافة، والأمثال الشعبية تحث على العمل والمثابرة.. كما أن التكافل في الحياة هو شيمة الكرام.

فالزرع مثلا «زي الأجاويد يشيل بعضه» ومن لا يزرع لايحصد».. «واللي ما يروح الكوم ويتعفر لما يروح الجلسه يتحسر» والأرض تضرب ويا أصحابها» «واللي يحرس مقاته يأكل خيار».

كما أن من يستدين لكي يزرع يستطيع أن يسدد دينه أما من يستدين لكي يأكل فحسب فسيظل عبدا لما عليه من دين.

«أداين وازرع ولا تداين وتبلع» «والأرض موش شهاوي دي ضرب ع الكلاوي» «والزرع إن ما غنى ستر» «وال العمل يتوال لك الكسب» و «انفلاحة فلاحه» و « الزبده ما تطلعش إلا بالخض» و «اللي ما يقعد في الكوم ويتعفر يجي في الجرن ويتحسر» و «أشتغل لحد ما تأكل ولا تستحمل الذل» و «أحنا ساعين والرب معين». و «أعمل اللي عليك والباقي على الله». و «أسع يا عبد وأنا أسعى معك، وإن نمت يا عبد مين ينفعك» «أعمل بخمسة وحاسب البطال» أعمل وأفتخر ولا أقعد وأتعفر».

فالعمل وسيلة للإعتزاز بالنفس بدلا من الذل والمهانة.

و «الايد التعبانه شبعانه» و «الايد البطاله نجسة» و «أعمل حاجتي بأيدي ولا أقول للكلب يا سيدي»(٦) «واتعب جسمك ولا تتعب قلبك».

و «اللي ما تتعب فيه الأيادي ما تحزن عليه القلوب» و «اللي ابتدا بده يكمل» و«صنعه في اليد أمان من الفقر».

فالعمل وما يرتبط به من قيم إجتماعية وأخلاقية وجمالية وإقتصادية يشكل أساساً من أسس النشاط الإنساني الذي يرتبط بعملية الوجود نفسها.

بل إن العمل هو الأساس في أي عملية ترتبط بالرقي الإنساني نفسه.. وتشكل

الزراعة فى حد ذاتها.. كفعل إنسانى حضارى وثقافى أساسا إيجابيا فى عملية النماء الإنسانى. سواء بما تحققه الزراعة من عملية الإستقرار، أو بما تحتاجه من جهد بدنى وتصور ذهنى.. وصبر.. من حيث أن الزراعة هى فعل، عطاء وأخذ.. «من يزرع شىء يضمه».

فالزراعة كأى صنعة هى فلاحة. و «الفلاحة فلاحه» وآخر التعب فى الزراعة الراحة.. والأجر فيها كما فى كل عمل آخر على قدر الجهد المبذول فيه «الأجر على قدر المشقه» (فايقة، ١/٩٠/٤٣٠) و «الأجر على أد العمل» (فايقة، ١/٩٢/٤٣٧) و «الرزق يحب الخفيه» و «الحركة بركه» و «من طلب العلا سهر الليالى». و «صنعة فى اليد أمان من الفقر». (تيمور، ـ /٢٩٥/١٧٤٢) و «صاحب صنعه خير من صاحب قلعه» (تيمور، ـ /٢٩٢/١٧١٧)و «كلب يعسس خير من سبع نايم». وكلب سايب ولا سبع مربوط (تيمور ـ ٤٠٩/ ٢٤٢٥) و «اللى ما يفتح زمبيله ما حد يعبى له»، تيمور ٢٢٣/٢ كما أن الجزاء من جنس العمل.. فالمال الحرام يأخد الحلال ويروح و «اللى يعفر تعافير تيجى على دماغه» (تيمور، ـ ٧٨/ ٤٨٠) وكما يقال فى الأمثال:

«يا فاحت البير ومغطيه لابد من وقوعك فيه» (تيمور، ـ /٥١١/١٥٧٦) و«اللى يحفر بير لغيره يقع فيه» البقلى، ـ /١١٤/ ٧٠ «فمن يعمل مثقال ذرة شرا يره..».

فتحذر الأمثال بواقع الخبرة الإنسانية من مغبة الفعل السىء.. «فالنار ما تحرقش إلا إللى كابشها» (تيمور ـ /٤٧٦/٢٩٢٣).

كما أن «اللى يفتش ورا الناس تفتش الناس وراه». (تيمور ـ /٨١/٤٩٩) و «من دق الباب سمع الجواب» (تيمور، ـ /٤٦٨/٨١٦). و «حط أشى تلقى اشى» (تيمور، ـ ١٨٤/ ١٠٧٠) و «اللى يمسك القطه تخربشه» (تيمور، ـ ٨٤/ ٥١٤) و «اللى يلاعب التعبان لابد من قرصه» (تيمور ـ /٨٣/٥٠٩) و «من غربل الناس نخلوه».

خبرة إنسانية:

الأمثال الشعبية بطبيعتها الفكرية والأدبية هى تعبير مباشر عن الخبرة الموضوعية للإنسان وتكشف بدلالاتها عن أن «فعل» الإنسان ـ إذا فقد قيمته الإيجابية فى الحياة تحول هذا «الفعل» إلى إنتقاص من قيمة الإنسان نفسه، صاحب هذا الفعل.

لذلك حينما ننظر للأمثال كمصدر من مصادر التعرف على القيم الأخلاقية

والإجتماعية والإقتصادية بصفة خاصة والقيم الإنسانية ككل بصفة عامة فإننا ننظر إلى هذه الأمثال لا بإعتبار أنها من أهم موضوعات الثقافة الشعبية بصفة عامة والمأثورات الشعبية بصفة خاصة، بل ننظر إليها بإعتبار أنها تعبير أدبى عبر به الإنسان عن خبرة اكتسبها من خلال ممارسة تجربة الحياة نفسها، خبرة أدركها الإنسان من خلال عملية إدراكية جمعية، تخرج به من إطار التجربة الذاتية، إلى مجال الخبرة الجماعية التى تعبر عن فكر ووجدان جمعى، كما أن تماثل بعض الأمثال الشعبية فى شكلها ومضمونها على إمتداد الجماعة الإنسانية زمانا ومكانا يكشف فى الوقت نفسه عن التماثل القائم فى جوانب متعددة من الخبرة الإنسانية ككل.. بل يكشف أيضا عن التماثل فى بعض القيم التى تحكم سلوك الإنسان رغم تنوع اللغات أو تباعد المكان.

كما نلحظ تماثلا مشتركا بين الأمثال الشعبية فى مختلف اللغات من حيث الإيجاز - اللغوى.. سواء احتفظت بعض الأمثال بأصالتها الفصيحة أو تعددت بمتغيراتها العامية التى تتنوع بتنوع اللهجات المحلية على إختلاف الرقعة الجغرافية التى تعايشها الجماعات الإنسانية أو من خلال تنوع مصطلحات العمل أو بما تتضمنه أحيانا اللغة الواحدة من ألفاظ مولدة، نتيجة لعملية التداخل الثقافى بين ثقافات متنوعة[٧].

وفى الواقع أن وظيفة المثل لا تتوقف عند حد رسم معالم الحياة الإجتماعية ورصد أنماط السلوك الإنسانى وتقييمه، بل تتعدى ذلك إلى محاولة تقديم النموذج الواجب إتباعه وبهدف تحديد أبعاد النفس الإنسانية فى حالاتها المختلفة.

فالمثل كغيره من فنون الأدب الشعبى، يشتمل على الرمز الحسى المتداخل مع الرؤى التأملية، التى تغلف بغلاف فنى من الصياغة الأدبية والإيقاع اللفظى، تبعا لطبيعة الأدب الشعبى الذى ترتبط - كابداع فنى - بالمزاج النفسى للمجتمع، ويرتبط أيضا بأشكال التعبير الفنى الأدبى من شعر ونثر..

فالأمثال يصفها ابن عبد ربه فى كتابه العقد الفريد (٣/٦٣) بأنها (وشى الكلام،

وجوهر اللفظ، وحلى المعاني، والتى تخيرتها العرب،وقدمتها العجم، ونطق بها فى كل زمان وعلى كل لسان، فهى أبقى من الشعر، وأشرف من الخطابة، لم يسر شيء مسيرها، ولا عم عمومها، حتى قيل أسير من مثل».

ومن عجائب الأمثال، كما يقول أبو هلال العسكرى، أنها مع إيجازها، تعمل عمل الأطناب، ولها روعة إذا برزت فى أثناء الخطاب والحفظ موكل بما راع من اللفظ، وندر من المعنى[٨]. والأمثال هى فى الوقت نفسه محاولة فكرية لتجريد الواقع إلى مطلق، لإظهار المضمون، من خلال مقولة محددة[٩].

هذا التجريد للشكل والحفاظ على المضمون هو الغاية من ضرب المثل، وهو الذى أعطى الأمثال - فى كل مجتمع - حيويتها وإستمرارها، بل ساعد بشكل مباشر على إنتقالها من لهجة إلى أخرى، ومن لغة إلى لغة أو لغات أخرى.

فأسلوب الصياغة، وشكلة قد يتغيران، ولكن يظل المضمون بدلالته وأحيانا بوظيفته وغايته واضحاً فى بنية المثل..

وقد تغفل ذاكره الإنسان المثل أو الحدث الذى صدر منه أول مرة كتعبير أدبى وتصوير للتجربة التى مارسها الإنسان، ولكن تظل ذاكرة المجتمع حافظة لدلالته وبنائه اللغوى الأصلى وأن أغفلت مناسبة إنشائه أو قصة حدوثه.

وقد يحدث أيضا تغيير فى شكل الصياغة الأولى للمثل، بابدال بعض الألفاظ أو صياغته من جديد فى أسلوب جديد يتوافق مع اللغة أو اللهجة أو الظروف الإجتماعية أو الثقافية هذه المرونة فى بنية المثل، كما سبق أن ذكرنا ذلك - هى التى تساعد على جعل المثل مع غيره من المرويات الشفاهية له دوره الأساسى والمهم فى تكوين مقومات الثقافة الشعبية للمجتمع والتعبير عنها فى آن.

وهذا ما لاحظته فى مجموعة من الأمثال التى أخترتها هنا والتى ترتبط بالعمل وكذلك من خلال دراستى لآلاف الأمثال العربية وغير العربية التى تعرفت عليها خلال دراستى للأمثال العربية وتصنيفها موضوعياً[١٠].

فوظيفة الأمثال لا تتوقف عند حد الموعظة بل تتعدى ذلك إلى تحديد موقف

الإنسان من تجربه الحياة، محددة للإنسان ما يجب عليه عمله..

«أعمل حاجتى بايدى ولا أقول للعبد» (أو الكلب) يا سيدى»[11].

«وما يهرش لك إلا أيدك» تيمور- /٤٥١/ ٧٠٤».

فالاعتماد على النفس فى إنجاز ما يحتاجه المرء هو أساس من أسس العمل الإيجابى فى الحياة.

«اللى ولد معزته جابت أتنين وعاشوا، واللى ما ولدهاش جابت واحد ومات» تيمور - ٦٨/٤١١).

كما أن الإعتما د على النفس هو جزء لا يتجزأ من تجربة الإنسان نفسه.

«أخيط بسلايه ولا أخليش المعلمه (أو الخياطة) تقول هاتى كرايا (أجرتى)»، (تيمور»- ٥٠/٨٦ فايقة - ١/١٣٢/٦٣٩ والبقلى»- /١٩٨/٧).

وهو مثل يحدد موقف الإنسان من قدراته بخاصة الإقتصادية.. وقد تلجأ بعض الأمثال إلى كنايات من عالم الحيوان.. أو التشبيه ببعض طباع الحيوان.. سواء كان ذلك مدحا أو ذما للإنسان.. فالكلب الذى يسعى لرزقه خير من الأسد النائم.

جعلنا الله من الأسود التى تعى معنى الصحوة.. ولا يجعلنا مثل الأسد الذى يقول عنه المثل:-

«الأسد الميت ينتفوا له شنبو» (فايقة ١/٣١٧/١٠١١) أو مثل البقرة: «إن وقعت البقرة تكتر سكاكينها» (تيمور- ١١٥/٧٧٢).

ولا يصبح حالنا «زى الإبره تكسى الناس وهى عريانه»، (تيمور- ١٢٢/٧٧٣). أو مثل: من باتت جعانه وجوزها خباز» (البقلى - ١٢٨/١١٨) فحاجتنا إلى تدارك ما فى الأمثال من موعظة حسنه ونتاج تجارب إنسانية متنوعة هو أمر مهم للكشف عن مجموعة القيم التى ارتضاها الإنسان خلال تجاربه اليومية، وإستخلصها من واقع خبرته الإنسانية.

كما أن حاجتنا إلى الكشف عن القيم الجمالية الكامنة فى الإبداع الشعبى هى عملية مواكبة لجهودنا فى إدراك خصائص ومقومات ثقافتنا الشعبية، بأنماط إبداعها

الفنى الذى يعبر بصدق عن إدراك الإنسان لقيم الجمال الفنى فى كل ما يحوطه ويعايشه.

وهى عملية علمية وقومية تحتاج إلى خبرات متنوعة ومتعددة تتكامل جهودها من أجل مستقبل يرتبط بواقع قدرات الإنسان المصرى على صنع الحضارة والحفاظ عليها.

فالعمل مهما كان نوعه، ومهما كان عائده على الإنسان هو أفضل من عدم العمل..

«الندب بالطار ولا قعاد الرجال فى الدار».

فالعمل جهد يؤكد وجود الإنسان..

من خلال التعرف على الأمثال الشعبية التى تحث على العمل وتعلى من قيمته، يمكن إدراك الدافع الحقيقى وراء إنجاز الإنسان لكل ما أنجزه من فنون الحضارة.

والمتأمل لفنون التصوير الجدارية فى المقابر المصرية يلحظ بوضوح أن القدرة على الفعل والحركة هى دليل الحياة.. كما أن ما تزخر به موضوعات الفن المصرى من تسجيل لأنماط الحياة المصرية يجد أن العمل.. أى عمل حتى فى مجال التجميل والتزيين يرتبط أساسا بقدرة الإنسان على الإضافة.. إضافة شىء من صنعه لما حبته به الطبيعة من معطيات..

وقد عبر الإنسان المصرى من خلال أمثاله الشعبية عن هذه الحقيقة من خلال إدراكه لقيمة العمل فى الحياة، وبإعتبار أن العمل هو معيار تقييم وجود الإنسان.. وجوده الحى.

الهوامش :

(١) راجع دراسات وبحوث حلقة بحث القيم والمقومات الثقافية فى المأثورات الشعبية المصرية، المجلس الأعلى للثقافة لجنة الفنون الشعبية، مايو ١٩٨٦، القاهرة.

(٢) رش: بذر الأرض. الدش: حبيش الرحى أى من بذر أرضه كان له حب يحبشه.
ويقال أيضا «املأ يدك ورش تملا قش، وما حش إلا من رش» تيمور ص.٤٦٩ المثل ٢٨١٩.

(٣) تيمور، ص ٢٧ المثل ١١٣، البقلى، ص ١٩٩ المثل/١٢ ويقال أيضا يأزرع ينبت» فايقة جـ ١ ص/ ٢٠٨، المثل ٩٧.

(٤) تيمور، ص ٤٨٠ المثل رقم ٢٨٨٥.

(٥) د، قاسم عبده قاسم «الرؤية الحضارية للتاريخ، قراءة فى التراث التاريخى العربى «دار المعارف» ط ٢ القاهرة، ١٩٨٥، ص ٥٠ وما بعدها.

(٦) راجع إبراهيم شعلان الشعب المصرى فى أمثاله العامية الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٢.
ص ٢٠٢ ـ ٢٣٠.

(٧) من الملاحظ أن الأمثال العربية الشعبية يتماثل معظمها فى جميع الأقطار العربية بل وترتبط بأصول واحدة راجع، كتابنا الأمثال الكويتية المقارنة، بالإشتراك مع أحمد البشر الرومى وزارة الإعلام الكويت ٤ أجزاء ١٩٧٨، ١٩٨٠، ١٩٨٢، ١٩٨٤ وقد أوضحت ذلك بالتفصيل فى مقدمة الجزء الأول.

(٨) أبو هلال العسكرى، كتاب جمهرة الأمثال حققه وعلق حواشيه، ووضع فهارسه محمد أبو الفضل إبراهيم، وعبد المجيد قطامش، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، ١٩٦٤ ط، ١، ط ٥.

(٩) صفوت كمال، التواصل الثقافى فى الأمثال العربية ومنهج دراستها، مرجع سابق ص ٨.

(١٠) راجع، الأمثال الكويتية المقارنة، مرجع سابق، ٤ أجزاء.

(١١) فايقة ١/٢٨١/١٢٨١، تيمور، ـ /٢٩/١٦٢.

الفن الشعبى إضافة جمالية للحياة

الفن بطبيعته كإبداع إنسانى.. هو تعبير عن إدراك الانسان للحياة.. كما أنه أيضا وسيلة من وسائل الاتصال البشرى بمختلف وسائل التعبير الانسانى، من كلمة وخط ولون وكتلة وإشارة وإيماءة ونغم وايقاع وحركة ايقاعية.

والفن بصفة عامة، هو لغة عالمية، يتم من خلالها التفاهم بين الشعوب على اختلاف الاجناس وتباعد المكان وتنوع اللغات، باعتبار أن الفن تعبير انسانى يعبر به الانسان عن الوجود داخل ذاته، والوجود خارج هذه الذات.

فالفن هو نتاج خبرة الانسان الثقافية فى الحياة.. كما أنه المظهر التعبيرى عن البناء الفكرى لأى جماعة بشرية أو أى مجتمع إنسانى..

فالفن اضافة إنسانية مستمرة للحياة.. ووسيلة مباشرة من وسائل معرفة الانسان عبر العصور.. وبخاصة معرفة الانسان معرفة فنية ومعرفة الحياة التى عايشها الانسان من خلال رؤية فكرية جمالية.

والفن هو التعبير الحضارى عن أى مجتمع، أو بعبارة أخرى، هو أعلى مظاهر النتاج الثقافى لأى مجتمع. وذلك من حيث أن الحضارة ترتبط فى مفهومها العام بمفهوم الثقافة.. أى حرفة صناعة الحياة الانسانية على الأرض.. أو بمعنى آخر، هى قدرة الانسان على الخروج من اطار سيطرة الطبيعة على وجوده، الى اطار القدرة

على توظيف معطيات الطبيعة طبقا لاحتياجات الانسان ومنافعه.. أى أن يتحول الانسان من مجرد مستهلك أو مستقبل لنتاج الطبيعة التلقائى الى منتج وموجه لمعطيات الطبيعة نفسها.. فبدل أن يكون عبدا للطبيعة فى متغيراتها يكون سيدا وموجها لها..

أى أن تكون حياة الانسان وتوافقه مع الطبيعة هى حياة ارادة، أى حياة قادرة على الفعل، وعلى استخدام وتحويل وتحوير معطيات الحياة الطبيعية، لتكون شيئاً نافعا ومفيدا وانسانيا وجميلا فى نفس الوقت. أى تكون له القدرة على الإضافة والصياغة لمعطيات الطبيعة حتى تتوافق مع احتياجاته الفعلية وتطلعاته الى حياة أفضل..

هذه الحياة الأفضل تتحقق بفعل الانسان وقدراته العملية المادية وادراكاته الفكرية ومشاعره الوجدانية ورؤاه الروحية، وعلاقاته الاجتماعية، حيث يتعاون الانسان مع غيره للخروج من نطاق أسر الطبيعة الى نطاق السيطرة على الطبيعة.. أى الخروج من إطار تقبل الشىء المادى الطبيعى كما هو إلى إطار اخضاع المادة الطبيعية الخام إلى احتياجاته ومتطلباته بالشكل الذى يريد، وما يجب أن يكون.

لذلك فاننا نقسم الثقافة تقسيما افتراضيا، إلى ثقافة مادية، وعقلية، وروحية أو وجدانية، علاوة على اللغة والنظم الاجتماعية.. وكلها معا تكون البناء الثقافى للانسان.. تبعا لكفايات الانسان الحسية (المادية) والفكرية (العقلية) والوجدانية (الروحية).. وكلها معا تشكل فى الواقع بنية بل بنى الحضارة الانسانية فى تلاحم عناصرها وتداخل مكوناتها.

علوم الانسان:

هذا التقسيم أو التحليل الافتراضى لبنية الثقافة الانسانية، يرتبط أيضا بالتقسيم النظرى لدراسة الانسان نفسه. ذلك التقسيم الذى تتناوله موضوعات علم الإنسان ككائن حى «الأنثروبولوجى» أو بفروع علم الانسان المختلفة التى ترتبط بعلم الإنسان، وأجناسه، ثم ثقافة هذه الاجناس على تعددها وتنوعها وخصائصها الثقافية، فيما تتناوله دراسة «علم الانسان الثقافى» ـ «الانثروبولوجيا الثقافية» أو دراسة الإنسان

ككائن اجتماعى له مقوماته ونظمه وأنساقه الاجتماعية التى ترتبط أيضا بتقسيماته العرقية وسلالاته البشرية فيما تتناوله دراسات علم الانسان الاجتماعى «الانثروبولوجيا الاجتماعية أو مما يرتبط بدراسة الانسان كانسان فى بيئاته الجغرافية وقطاعاته المكانية المتميزة، فيما يشكل موضوعات علم «الاثنولوچيا» . أو فيما يختص به دراسات ثقافة الانسان فى جماعات محددة فيما تتناوله دراسات الثقافة الشعبية، أو فيما تختص به دراسات علم المأثورات الشعبية، من دراسة أشكال الابداع الشعبى وعادات وتقاليد وفنون الشعوب فيما يندرج فى دراسات علم الفولكلور أو فيما يرتبط بدراسة لغات ولهجات الشعوب المختلفة فى علوم اللغة واللهجات. بل وفى الدراسات الصوتية لشكل وأساليب النطق ولكلام فى اللغات المختلفة، أو اللغة الواحدة بتعدد لهجاتها، ومجالات استخدامها مفرداتها اللغوية..

هذه العلوم وغيرها من علوم انسانية وتطبيقية تحاول أن تفسر وتكشف عن قدرات الانسان فى عمليات صنع الحياة على الأرض، منذ أن وجد الانسان وترك آثار حياته فى أعماله الفنية جدران الكهوف، وعلى الصخور، وداخل المقابر وعلى جدران وأعمدة المعابد، وفى آثاره المعمارية وبخاصة مما لها قيمة فنية، وسمات جمالية علاوة على قيمتها التاريخية، مما تكشف عنه علوم وبحوث الآثار والتاريخ وغيرها، من علوم تسعى الى معرفة الانسان معرفة حقيقية ودقيقة كما أن هذه العلوم - بفروعها المختلفة - تعطينا بدراستها واكتشافاتها واستنتاجاتها تفسيرات لقدرات الانسان الابداعية فكرا ومادة - ادراكا وتطبيقا - ومن خلال ذلك يمكننا أن نتعرف ونقترب أكثر، من موضوعات الفن لنتعرف وندرك أيضا موقف أو مكانة الفن فى الابداع الثقافى للانسان، باعتبار أن الفن هو رؤية مستقبلية للحياة.. وكذلك تعبير مباشر عن واقع هذه الحياة.

فالفن هو أعلى مظاهر التعبير الثقافى للانسان.. باعتبار أنه يجمع بين خبرات الانسان الثقافية، من وجدانية وعقلية ومادية فى حالة تعبيرية واحدة، بجانب أنه اضافة انسانية وجمالية للحياة نفسها، مهما تنوعت موضوعات التعبير أو وسائل التعبير. أو استخدام الانسان أكثر من مادة فى التعبير عما يريد. وأضفى - الانسان - على ما يستخدمه من أدوات نفعية فى العمل أو فى البيت أو على وسائل انتقاله طابعا

فنيا جميلا، حتى يكون كل ما يحوطه متوافقا مع قدرات الانسان على إدراك الجمال والتعبير عنه. سواء أكان هذا الجمال هو جمال الطبيعة أم جمال الانسان.. وعلى مر حقب الزمان وعلى أتساع رقعة المكان.

فالإبداع الفنى هو نشاط انسانى يبذله الانسان كل يوم ليجعل كل ما فى الحياة جميلا. وحينما أضفى الانسان على أدواته النفعية وأثاث بيته وقطع ملابسه طابعا جماليا وقيمة فنية، فإن ذلك لم يلغ وظيفتها النفعية، مثلها فى ذلك مثل فنون العمارة بزخارفها الداخلية والخارجية وطرزها المعمارية المتعددة والمتنوعة، سواء أكانت هذه العمارة عمارة للمعيشة أم عمارة للتعبد.. فقد أعطت فنونها الزخرفية والتشكيلية طابعا جماليا وبعدا انسانيا لم يلغ قيمتها النفعية أو وظيفتها الطقوسية.

ومن خلال قدرة الانسان الخاصة على التعبير عما هو تصور ذهنى وإدراك انسانى، تتحقق مسئولية الانسان الفنان فى التعبير عن الناس أجمعين، دون حدود فردية أو اقليمية أو عرقية أو عنصرية.

فمسئولية وغاية العمل الفنى فى مجمله هى التعبير عن الانسان، وعن الانسان ككائن اجتماعى وثقافى.. فالانسان الفنان يبدع عمله الفنى ليقدمه للناس لا لنفسه، لذلك يجب أن يكون عمله هو التعبير عن الناس، عن الانسان الآخر بشمولية واطلاق هذا التعبير الايثارى.. وأن يكون عمله هو كشف فنى عن وجدان الانسان فى مختلف حالاته.

والفن الشعبى بطبيعته هو تعبير عن الانسان والمجتمع الانسانى بشكله المحلى والمتوارث كجماعة محدودة فى رقعة محدودة من الأرض، وعن المجتمع الانسانى فى مفهومه المطلق وشمولية وجوده.

والفن الشعبى حينما ينطلق من إطار التعبير عن البيئة المحلية إلى التعبير عن الانسان.. يخرج من إطار المحلية البيئية الى المجتمع الانسانى ككل.. بعالميته دون حدود زمانية أو مكانية.. لذلك كانت الفنون الشعبية بطبيعتها كتعبير انسانى، هى معيار من معايير الوعى الانسانى .. كما أنها مقياس من مقاييس الحضارة الانسانية فى تواصلها الثقافى الحى.. باعتبار أن هذه الفنون هى فى واقعها التاريخى افراز ثقافى حضارى للمجتمع..

بل تعتبر الفنون الشعبية فى أطارها العالمى.. هى المظهر المباشر لقدرات الانسان الفنية داخل مجتمعه وخارج هذا المجتمع..

وما المهرجانات أو المسابقات أو المعارض والعروض الفنية الشعبية العالمية إلا محاولة من محاولات الكشف عن الدور الحضارى الانسانى للمجتمعات الانسانية فى التعبير عن ذاتها بابداعات فنية أصيلة وصادقة.. كما أنها بقيمها الجمالية كابداع شعبى، تعتبر مصدرا أساسياً وهاما من مصادر التعبير عن الانسان.. الانسان ككل، فالفنان لايعيش فى عزلة ذاتية عن مجتمعه كما أنه لاينتج فنه لذاته فحسب، بل لمجتمعه وللمجتمع الانسانى ككل. والانسان الفنان لايعبر عما يحيطه فحسب، بل يعبر أيضا عن مكوناته هو كانسان وكفنان.. وأهم مكونات الانسان أى إنسان فنانا كان أو غير فنان، تراثه الثقافى.. باعتبار أن البيئة الثقافية للانسان هى التى تشكل ادراكاته لتجربة الحياة.

فالإنسان كائن ثقافى من حيث أنه له القدرة على تفسير ما يحسه ما يشعر به، وكذلك من حيث أن له القدرة على تفسير ما يحسه وما يشعر به، وكذلك من حيث أن له القدرة على وضع قواعد تحدد علاقاته مع غيره، كما يتمتع بذاكرة وقدرة على تحليل وتركيب ما يكتسبه من خبرة فى الحياة.

والفنان حينما يعبر عن وجوده الانسانى، يعبر فى الواقع عن الخبرة التى اكتسبها خلال العصور المختلفة. والفن فى واقعه وغائيته هو التعبير الدقيق عن هذه الخبرة.

والفنون بطبيعتها وفى تراكماتها الثقافية. هى تعبير عما ترسب فى فكر الانسان، من مدارك ومعارف، وما آمن به الانسان فى كل عصر من العصور من معتقدات، وما أبدعه من أساطير شارحة لظواهر الكون، أو مفسرة لقصة وجوده وما أحاط فكره من تصورات خرافية أو اعتقادات دينية، أو أنار بصيرته من دين سماوى قديم.

وكلما اتسعت آفاق الانسان الفنان، انفتحت أمامه مجالات عديدة من الرؤى الفنية لواقع الحياة.. حياته هو ككائن ثقافى.. وحياة مجتمعه والمجتمع الانسانى ككل.. وذلك من حيث أن الانسان هو محور الوجود.. والعمل الفنى هو إضافة مستمرة لسجل الحياة الانسانية فى كل مجتمع، ولكل مجتمع على مر العصور.

ونحن حينما ندرس فنون الشعوب المختلفة في عصور متتابعة، إنما نحاول فى الواقع العمل على فهم أسلوب النمو الإنسانى وتطوره الاجتماعى وتغيره الثقافى.

بل إن دراستنا للفنون الشعبية التشكيلية والتطبيقية كموضوع من موضوعات المأثورات الشعبية ـ الفولكلور ـ إنما هى محاولة علمية للتعرف على القدرات الابداعية للشعوب فى تلقائيتها وممارستها خلال الحياة اليومية الجارية.

فالفنون الشعبية هى تعبير مباشر عن القدرات الابداعية للانسان فى قطاعات مكانية متنوعة وحقب زمانية متعددة. كما تتميز الفنون الشعبية بالتعبير عن التواصل الثقافى القائم والكائن فى المجتمع بتلقائية وصدق فنى.

لذلك أمتازت الفنون الشعبية عن غيرها من أشكال التعبير الفنى بقوة التعبير عن واقع الحياة للانسان باعتبار أنها تعبيز مباشر عن هذا الانسان فى صراعه اليومى من أجل حياة أفضل.

وقد حفل التراث الانسانى بأشكال التعبير المتعددة، التى عبر بها الانسان عن قدراته الحسية والفكرية ومشاعره وأخيلته بل وأوهامه أيضا.

وإذا تتبعنا أشكال التعبير الفنى لدى الانسان سنجد أن أقدم أنواع هذه الفنون التى أمكننا الاستدلال عليها هى الفنون التشكيلية، فيما خلفه الانسان القديم من أدوات صيد وتصاوير رسمها على جدران الكهوف.. وتلك التصاوير التى أبدعها الانسان فى عصوره الأولى، حينما كان يسكن الكهوف ويعيش حياة الالتقاط والقنص قبل أن يتطور الى مرحلة الزراعة والاستقرار وبناء الجسور وانشاءا لقرى.. وكانت الكهوف هى مأواه الذى اختاره من الطبيعة. وعلى جدرانها سجل بالصورة ـ قصة صراعه اليومى من أجل البقاء.

وفن الكهوف هو عبارة عن رسوم ونقوش الجدران لبعض الكهوف التى اكتشفها علماء الآثار وأهمها التامير Altamira أودى لاسكو بجنوب فرنسا وشمال أسبانيا وهى تله من الحجر الجيرى مشرشرة بعدد من مجارى المياه الأرضية ويحيط بها مجموعة من الكهوف طولها يزيد عن ٣٠٠ ياردة وتتكون من ثلاثة كهوف متتالية وقد اتخذ ثالثها شكل جنية، وقد عثر فيها على مخلفات حفرية وكذلك على رسوم تخطيطية وصور بالألوان ورسوم جاءت على شاكلة أشباح سوداء حمراء. ونتيجة للمهارة لدى

الرسام فى توزيع الظل والألوان الفاتحة. فان أجسام الحيوانات قد ظهرت تقف فى بروز تشكيلى..

وخطوط تتجمع لتكون اشكال بشرية وعلامات تشبه اسنان المشط على اجسام الحيوانات وأشرطة متعرجة حمراء ضمن أشرطة رمزية. كما صور الانسان فى هذه الكهوف الحيوانات وخاصة ـ الحصان الوحشى، والثور الوحشى (البازون).

وكان الفنان القديم فى ابداعه هذا يعتمد على الحفر الغائر أو التصوير بالحجر الملون. والناظر الى هذه الرسوم والأشكال يستطيع أن يدرك دون عناء الهيئة التى كان الانسان القديم عليها وأن هذه التصاوير قد ابتدعتها عين حادة الابصار يتمتع بها الانسان الصياد كما يدرك العمر والجنس وأن كان ذكرا أم أنثى. كما أن موضوع الرسوم التى عثر عليها فى هذه الكهوف تعبر عن جوانب مما يحوط الانسان فى الطبيعة وأدواته البدائية وعلاقته بالحيوان.

وهذه الفترة من حياة الانسان لاتعرف تفاصيلها الدقيقة فقد كان الانسان يعيش فيها على فطرته الأولى ويعالج أمور معيشته ببساطة وتلقائية(١).

وما زالت ـ رغم جهود علماء الاثار والإثنوجرافيا ـ حياة الانسان الأولى حياة غامضة لم يكشف العلم بعد عن خباياها.. ولم يتعرف علماء الآثار والحفريات على كل معالمها وتفاصيلها نظرا لأن المادة التى استخدمها الانسان فى حياته الأولى لم تكن من الصلابة القوية لتتحمل التعرية الطبيعية فقد كان الفنان البدائى يعمد فى ابداعه على ما تقدمه الطبيعة من مواد وأدوات سهلة لاستخدام مثل الحجر الجيرى الخشن والحجر الجيرى الناعم، والخشب وعظام الحيوانات وجلودها.

ويذهب بعض الباحثين الى أن هناك تشابها بين اشكال التعبير فى الفنون البدائية وبين فنون الاطفال من حيث التلقائية وتدخل الصور الفكرية وعدم اكتمال الدقة فى معرفة تفاصيل الأشياء بحيث يتداخل فى العمل الفنى النظرة الواقعية مع التفكير المجرد(٢).

كما أن المادة التى كان يستخدمها الفنان فى بدء حياة الانسان كانت مادة بسيطة غير معقدة ولا مركبة كما أن الخطوط التى كون منها أعماله الفنية كانت تتسم

بالتلقائية والبساطة فاستخدم الخطوط المستقيمة والمتكسرة والمنحنية فى محاولة لتقليد الخطوط التى يشاهدها فى الطبيعة وخاصة فى الأشجار والغصون.

وعبر الانسان البدائى عن نفسه وحياته ببساطة وعفوية دون اهتمام بالتفاصيل رغم ظهور بعض اللوحات والأعمال الفنية التى تدل على مهارة فنية.

وهذه اللوحات الجدارية أثارت تساؤلا حول قدرات الانسان التعبيرية الفطرية والمكتسبة ـ كما أثارت موضوع البحث فى الخبرة المكتسبة التلقائية والخبرة الفنية المكتسبة.

وكذلك كان مثار بحث حول العلاقة بين الفن وتاريخ الإنسان ـ ومن ثم كانت مثار بحث آخر فى محدودية التعبير الشعبى وعالميته.

ففن الكهوف هو أثر من آثار الفنون الشعبية فى الحقبة الأولى المعروفة عن تاريخ الإنسان ـ وهى رغم بدائيتها أو أصالتها الفطرية تحمل طاقة انسانية فنية هائلة من حيث أسلوب وموضوع تعبيرها ـ سواء أكان ذلك من حيث البساطة أو الصدق. أو العمق فى التعبير عن دلالات ما يدركه الانسان. وهو أيضا ما تتميز به ـ بصفة عامة ـ الفنون البدائية بفطريتها وعفويتها.

الفنون البدائية:

والفنون البدائية القديمة نجد نظيرا لها فى فنون بعض الشعوب التى مازالت تحيا حياة الفطرة ولم تتطور بعدولم تدخل فى إطار المدينة المعاصرة مما تعيش فى الآجام الاسترالية وفى غابات أفريقيا وفى شمال وجنوب أمريكا من الهنود الحمر وبغض قبائل المكسيك وسكان جزر أوقيانيا، وفى أعالى جبال الهمالايا بالهند.

ويرتبط الفن البدائى بالمعتقدات الدينية السائدة بين هذه الشعوب وخاصة ما يرتبط بفنون السحر مما يستخدم للعلاج أو استلهام أرواح الأسلاف واستمطار السحاب والتقرب إلى مظاهر الكون من شمس وقمر وكواكب وكف الضرر والوقاية من العواصف(٣).

ومن أبرز فنون الشعوب البدائية الأقنعة وصناعة التماثيل المصنوعة من الحجر الجيرى والطين وآلات الموسيقى الايقاعية وفنون الرقص، وخاصة ما يمارس فى الاحتفالات الطقوسية.

وتتميز رقصات وموسيقى هذه الشعوب بأنها تعبير عن التصور الاسطورى وعن معتقدات هذه الشعوب التى تعيش على الفطرة، التى تفرض بصفة عامة أن خلف الظواهر الطبيعية من سحاب وأمطار، ورياح وعواصف ورعد وبرق قوى خفية يمكن مخاطبتها وأرضائها بتقديم القرابين اليها خلال احتفالات راقصة غنائية.. وتتميز الموسيقى الافريقية بالايقاعات السريعة القوية، البسيطة والمركبة.

كما تقوم فنون الموسيقى والغناء والرقص مع الأقنعة وطقوس السحر بدور هام فى الاحتفالات العائلية فى مراسم الميلاد والزواج والموت..

بل تلعب الموسيقى دورا هاما فى جميع مظاهر الثقافة(٤)..

الفن الإفريقى:

والفن الافريقى بصفة عامة هو نموذج وجانب تعبيرى لمكونات الثقافة البدائية، مثله فى ذلك مثل الأساطير والحكايات والطقوس والسحر والممارسات الدرامية والمعتقدات الدينية.. كلها معا تشكل محاولة الانسان الأولية فى تفسير ظواهر الكون تفسيرا ذاتيا من خلال ملاحظاته ومحاولة للتآلف مع هذه الظواهر وعللها المسيطرة عليها.

بل أنه حسب تصورى، هو تعبير مباشر صادق عن الإنسان فى تجريده للواقع بأخيلته الطفولية ونظره الاسطورى، يتداخل فى ذلك وفى آن واحد مع محاولته على تجسيد هذا التصور وتجسيمه.

والفن التشكيلى البدائى والافريقى بخاصة هو تعبير مادى عن الانسان فى حالة مجابهة للكون.. الانسان كإنسان دون مساعدات من المعرفة المنطقية أو الخبرة التطبيقية بمعناها الواسع.. الانسان كمانبحث نحن نتاج الثقافة المعقدة ـ عنه داخل ذواتنا.

والنظرة الحديثة للفن الافريقى تعتبره «فنا خالصا» فنوعية ومستواه الفنى يمكن أن يقاسا بالمقاييس والمعايير الأوربية الحديثة دون اشارة الى نوعية الثقافة التى أوجدته.

وفى الواقع أن هذا الاتجاه يعلى من قيمة الفن فى حين نجد رأياً آخر أن النحت الافريقى خاصة ليس عملا فنيا بقدر ما هو مجرد شيء بدائى صنع بواسطة حرفيين مرتبطين بتقاليد مجتمعهم البدائى بعيدا عن أى أحساس فنى من أى نوع.

وكل من الرأيين له وجهة نظره ومبرراته، ولكن شيئا واحدا يتفق عليه هو أن الفن الإفريقى قد أثر بالفعل فى الانتاج الحديث. وأعطى الفنان المعاصر ابعادا جديدة فى تعبيراته الفنية سواء من حيث الشكل أو موضوع التعبير.. وفى النسب الفنية لموضوع العمل الفنى. وقد تأثر ما تيس وبراك وبيكاسو وغيرهم من فنانى فرنسا بخاصة منذ أوآئل هذا القرن بالفن الافريقى. ثم منذ بدأ ماتيس ودريان وغيرهما فى جمع نماذج من النحت الافريقى.

وقد ألهمت المجموعات الخاصة والمجموعات الموجودة فى المتاحف الأوربية والأمريكية خيال الفنانين وهواة جمع العاديات. ومن أهم الأشكال الفنية بجانب الاقنعة تلك الأشكال الفنية القديمة المصنوعة من التراكوتا والطين النضج التى تقدم رؤوسا مصممة تصميما طبيعيا. وقد اثار اكتشافها فى جوس وايفى Jose ife وفى نيجيريا ضجة كبيرة حولها ويرجع تاريخها الى ثلاث آلاف عام، ما بين ٢٠٠٠ ق.م، ١٠٠٠م. ومن المرجح أنها تعود إلى ٩٠٠ ق.م. والدراسات العديدة التى صدرت عن الفن الإفريقى تتفق فى أن الأعمال الفنية الإفريقية تفوق حدود المقاييس والمعايير والمقاييس التى وضعتها لنا ثقافتنا المصنوعة المتعارف عليها.

ورغم الكم الكبير من النحت الافريقى الموجود حاليا فى المتاحف الأوروبية فأنه لايمثل فى الواقع إلا جزءاً يسيراً مما أنتجته إفريقيا سواء من حيث الكم أم النوعية.. كما أننا يجب أن لا نغفل ارتباط النحت الافريقى وخاصة الأقنعة بغيرها من أشكال الابداع الفنى فى المجتمعات الافريقية وبصفة خاصة الرقص. فالأقنعة مرتبطة بالاحتفالات الطقوسية التى تؤدى فيها رقصات ترتبط بالفكر العقائدى السائد بين القبائل وبحكم نظرتهم إلى مواضيع الحياة والكون.. كما يجب أن نلاحظ أن الفن الافريقى لايرتبط بالمعابد مثل ما هو حادث فى الفن الإغريقى أو الرومانى، فالفن هو ممارسة فى الحياة وهو نتاج معروف ومقبول من الصانع والمستخدم[٥].

ولقد أدت الأقنعة فى أفريقيا وظيفة دينية وجمالية منذ أقدم العصور. ومهما يكن من أمر فإن الاشكال ليست المنافذ الوحيدة للتعبير الجمالى والخيال الخلاق كما يقول: جوستن كورروديل فى دراسته للفن الافريقى[٦] فهناك انتاج فنى وفير يتجلى فى صنع الخرز وخواتم النحاس الاصفر وتسريحات الشعر المختلفة، وقوالب الطين

المصنوعة فى شكل أنابيب، والحلل الجلدية والدروع المزينة بزخارف بسيطة والرماح المصنوعة من الخشب والحديد التى تكتسب جمالا خاصا بسبب ما تمتاز به من تناسق وانسجام بين أجزائها.

وتحتل الأزياء التى تصمم للمناسبات الخاصة والاحتفالات الرسمية مكانتها باعتبارها وسيلة للتعبير الجمالى، وبذلك يمكن اعتبارها أيضا شكلا مميزا من أشكال الفن.

ولكى نفهم معنى التعبير فى الفن الافريقى لابد لنا أن ندرك أن فكرة الفن من أجل الفن ليست هى الأساس الوحيد فى إدراكنا لتقييم الفن الافريقى، فالعوامل الجمالية تختلط كثيرا بالمناحى الدينية والاقتصادية والاجتماعية(٧).

مما تقدم يمكننا أن نتبين أن الفن الافريقى هو فى واقعة الجمالى، تجسيد للفكر الافريقى بتصوراته الاسطورية واحتياجاته النفعية وتعبير مباشر عن روح الحياة التى يعايشها الانسان فى حياته الأولية البسيطة وبفطرته التلقائية دون تعقيدات مصنوعة.. لذلك نلمس بوضوح شدة الحساسية وعمق الصدق فى تجسيد عالم ما فوق الطبيعة بمعطيات من الطبيعة نفسها ـ مع تجريد مطلق فى نفس الوقت لمظاهر هذه الطبيعة وكائناتها.

ويتميز الفن الأفريقى بأنه ابداع ـ كما يقول مارسيل جريو «ابداع له القدرة على أن يخترق حواجز الثقافة ليمس أرواحنا»(٨).

الفن الافريقى هو تعبير آخر لمكونات الثقافة الافريقية مثله مثل الاساطير والحكايات والطقوس والسحر والمعتقدات الدينية والاحتفالات العائلية بما فيها من فنون الرقص والغناء والموسيقى وكلها معا تعبر عن محاولة الانسان فى تأكيد وجوده ككائن حى وفى تآلف مع الطبيعة وتفسير ظواهر الكون تفسيرا ذاتياً من خلال تجربته الخاصة ازاء الكون ومظاهره.

ومن خلال ذلك يمكن تميز الفن الافريقى عن غيره من الفنون البدائية بأنه تعبير مباشر صادق عن الانسان فى بساطته وفطرته الأولية يعتمد على خبرة الانسان فى الخروج من إطار الطبيعة ومعطياتها كما أننا فى الواقع لا نستطيع فصل الفنون

الافريقية عن الثقافة الافريقية التى لم تتوافر لنا بعد رغم الدراسات الانثولوجية والانثروبولوجية ـ معلومات وافرة عن طبيعة الثقافة الافريقية القديمة حتى يمكن التعرف على شكل هذه الثقافة ومادتها فى حقب سابقة موغلة فى القدم.

وقد ترجع صعوبات هذه الدراسات الى تعدد القبائل الافريقية وكثرة لغاتها وتنوع لهجاتها وصعوبة الاتصال بين هذه المجتمعات. كما أن ظروف المناخ والطبيعة لاتيسر للباحثين التغلب عليها بسهولة علاوة على أن المواقف السياسية تؤثر أيضا تأثيرا مباشرا فى طبيعة هذه الدراسات وامكانياتها أيضا ولذلك فأن الأمل حاليا معقود بمجموعة الباحثين والمفكرين الافريقيين الجدد الذين جمعوا بين أصالة ثقافتهم وإمكانيات البحث العلمى الحديث للكشف عن جوانب هذه الثقافة فى أعماقها التاريخية دون استعلاء حضارى أو تعصب فكرى. وبنظرة علمية وفنية صادقة تكشف عن مكونات الثقافة الافريقية بأشكالها. ومكونات بنيتها.

فعلى الرغم أنه منذ مطلع هذا القرن ظهرت فى أوربا موجة كبيرة من الانبهار المدهش والاندهاش الكبير بروعة الفن الافريقى وخاصة فن النحت تحمل فى جانبها الانسانى شكلا من أشكال التعاطف الثقافى للحفاظ على هذا التراث الانسانى المعايش لحضارتنا المعاصرة والكشف عن قيم الابداع الفنى الذى يتميز بأنه تعبير مباشر وصادق عن الانسان كإنسان.

على الرغم من ذلك كله إلا أن الفن الافريقى والثقافة الافريقية لم يكشف عنها تماما.

كما يرجع الى مجموعة الفنانين العظام مثل ماتيس Matisse وفيلا منيك Vlaminck وبراك Braque وبيكاسو Picasso وغيرهم من مبدعى الوحشية التكعيبية ممن تأثروا بأشكال الفن الافريقى والوانه وتكويناته. وأعطت للفنانين الأوروبيين مجالا جديدا من الرؤية الفنية والجمالية لواقع الأشياء. ومن الملاحظ أيضاً أن القطع القيمة من النحت الافريقى التى تميزت بالتجريد تتسم بالتجريد الصادق الذى يستخلص دائما القوة من الحياة الواقعية فهو تعبير عن المضمون للاشياء الواقعية فى صدق اللقاء الفنى بين الفنان وموضوع تعبيره.

لذلك كان الفن الافريقى يتميز بهذه القدرة الخارقة فى التجريد.

كما أن الشعر الافريقى سواء الشعبى المرتبط بالاحتفالات الطقسية أو الممارسات الاحتفالية ذات الشكل الدرامى من غناء ورقص وحوار بين الانسان وغيره أو بين الانسان وظواهر من الطبيعية حينما تكون الكلمة فى لهجتها الأفريقية أكبر من الصورة، أنها صورة لفكر الإنسان الافريقى فى تصوره لموقفه تجاه ظاهرات الكون.. سواء فى طبيعتها أو فى تجريده لها أو فى اعطائه لها صفات وقوى تفوق طبيعتها وواقعها.. فهو من خلال حواره معها كظاهرات أو كائنات تشارك أو تسيطر على وجوده يسقط من ذاته عليها صفات انسانية تفوق قواه هو أحياناً.

كما أن مجموعة الشعراء المثقفين الذين عبروا بلغات أوربية عن زنجيتهم لم يغفلوا زنجيتهم بل حاولوا من خلال ما اكتسبوه من ثقافة أوربية وبخاصة الفرنسية أن يعودوا الى لقاء من ذواتها فى لحظة تاريخية عبروا عن أصولهم(٩).

كما تقدم الأساطير والحكايات الشعبية الافريقية نماذج من التصورات الفكرية والمواقف الدرامية التى صاغها الانسان الافريقى فى بناء أدبى متميز تختلط فيه الكلمة بتجريداتها مع الصورة التجريدية واطارها الحسى وتتفاعل فى آدائها الشفهى وروايتها الايقاعات البسيطة والمركبة، والسريعة والقوية التى تتميز بها الموسيقى الافريقية كما تتدخل فى مكوناتها الدرامية اشكال الممارسات الاحتفالية حينما يقوم التعبير الحركى والرقصات الجماعية بدور أساسى فى خلق الصيغة المسرحية للنص الشفاهى كما أن ـ استعراضات الخروج للقنص والصيد أو لملاقاة عدو أن لدرء شر أو احتفالات جنائزية، كلها معا فى أطارها الاجتماعى الاحتفالى، تعطى طابعا متميزا من التعبير الدرامى بمفهومه الحديث من حيث أن الدراما هى تقابل شيئين ينتج عنه حدث ولو كان هذا الحدث مجرد فكرة أو موقف تغير خلال الحدث أو حدث يغير من مجرى اتجاه كل منهما أو تعوقه كتعبير صامت عن حالة من حالات الانسان مع نفسه، مع وجوده الذاتى أو مع الوجود خارج ذاته..

وإذا تأملنا بعض التماثيل الجنائزية الصغيرة لدى بعض القبائل الافريقية مثل الباكونجو ـ هذه التماثيل توحى بتعبير درامى خاص فعلاوة على أنها جيدة التشطيب.. وملمعة بعناية كبيرة والوجه عليه مسحة من الحزن الحالم أو الأذعان كأنه نوع من التمثيل الروحى لما بعد الحياة كما نجد الأرجل متقاطعة. أما فى قبائل

الباياكا فنجد الأنف مجعد الى أعلى الوجه ملون فى بعض أجزائه باللون الأبيض وكأنه وجه مهرج من مهرجى السيرك فى عصرنا الحديث مما قد يثير تساؤلا عما إذا كان وجه المهرج الحديث له معنى أسطورى قديم..(١٠).

وفى الواقع أننا لانستطيع الفصل بحدود دقيقة بين مختلف أشكال ووسائل التعبير الفنى لدى الإنسان الافريقى، اذ أنها تتداخل معا لتكون فى النهاية تعبيرا عن حياة هذا الإنسان.. فالفنون الافريقية تتميز بأنها «فن حياة» الأدب يكمل التشكيل والتشكيل يكمل الرقص والرقص يكمل الطقس، والطقوس تكمل التصور الفكرى ومن خلالها جميعا وبها جميعاً يعبر الانسان عن قدراته الابداعية بل أن الموسيقى تشارك فى ذلك بدور أساسى سواء كانت إيقاعاً رتيباً أو صفيراً ممتداً أو فى تكامل فنى تشترك آلات النفخ مع آلات الايقاع مع الالات الوترية المحدودة وكلها مزينة بوحدات زخرفية تجعلها فى نفس الوقت قطعا من الفن التشكيلى أو التطبيقى كما تتجلى فيها قيمة طقوسية خاصة بما تحمل من رموز سحرية أو تبعا لمجال استخداماتها فى احتفالات معينة.

وفى الواقع أن الحديث عن فن من الفنون الافريقية أو البدائية بعامة لايمكن فصله عن الحديث عن فن آخر بل أن فهمنا بشكل أو نوع فن التعبير لابد وأن يفسر ويكتمل بفنون التعبير الاخرى باعتبار أن ـ الفنون الافريقية هى إبداع فنى نفعى فى نفس الوقت، سواء من حيث القيمة الجمالية أو غاية الاستخدام مع مراعاة أن ذلك لاينفى عنها طبيعتها الجمالية الخاصة.. وقيمة وقوانين الفنون الافريقية تنبع من ذاتها كتعبير عن ثقافة انسانية متميزة وحضارية خاصة.

فنون الحضارات القديمة:

من أهم ما تتميز به الحضارات القديمة سواء الحضارة المصرية أو حضارات ما بين بلاد النهرين (دجلة والفرات) وجنوب بلاد ما بين النهرين وفينيقيا والفرس والهند والصين واليمن أم حضارة اليونان القديمة وما تلاها من حضارات هلينيـة ورومانية أم حضارة الأنديز فى أمريكا الجنوبية أم حضارة (بنين) فى نيجيريا بأفريقيا فأنها تميزت هذه الحضارات بثرائها الفنى«فن التعبير عن الحياة الإنسانية خلال حقب

التاريخ القديمة التى عاشها الانسان وخرج خلالها من اطار الطبيعة الى القدرة على توجيه حياته فى مسيرة ترتبط بارادته وتطلعاته الفكرية فخرج من إطار الأسطورة الى واقع الفكر المنظم وأن ظلت بقايا من أساطيره تشكل جانبا أساسيا من موروثه الثقافى على مر العصور فى عصرنا هذا.

ولقد تميز الشرق بكتلة ثقافية خاصة تجمع بين حضارات مصر وبابل والهند وفارس مع الحضارة الفينيقية وحضارة جنوب بلاد ما بين النهرين وفى لقاء خاص بين حضارة الاغريق والحضارة العربية الاسلامية وكذلك حضارة بحر ايجة وما واكبها من حضارة هيلينية ثم حضارة رومانية.. وتميز حوض البحر الأبيض المتوسط بسمات من مزيج حضارى من لقاء هذه الحضارات مع بعضها ومع غيرها من حضارات.

هذه الحضارات تعرفنا عليها من خلال ما خلفه الانسان من ابداعات ثقافية سجلها الفنان القديم أروع تسجيل ووصلتنا حينا بشكل متكامل وأحياناً كثيرة منقوصة أو مفقودة منها بعض عناصرها التى تكون بنيتها الثقافية الأصيلة.

وفى عالمنا المعاصر أصبحت الحضارات الانسانية مع تعددها وتنوعها تلتقى فى وحدة انسانية بفضل وسائل الاتصال الحديثة وانتهاء حاجز الزمان والمكان بين الانسان وغيره على اتساع رقعة الأرض من شرق وغرب أو شمال وجنوب وإذا تأملنا الحضارات القديمة نجد أنها تشترك فى وحدة موضوعية واحدة هى محاولة تأكيد الوجود الانسانى على الأرض سواء كان ذلك فى محاولة تحديد موقف الانسان أزاء ما يواجهه من تغيرات فى الطبيعة أو الكون.. أو فى محاولة الخروج من اطار قدره المفروض عليه.. أو فى محاولة الهروب من الموت كنهاية للوجود البشرى. سواء استعان فى ذلك بقوى من الطبيعة أوبتصورات اصطنعها كقوى مسيرة للطبيعة.. أو بإبداعات فكرية تجعله يفوق المحسوس لينطلق الى عالم المطلق واللامتناهى فى وحدة تكاملية مع المطلق والمجرد.. باعتبار أن وجوده الحقيقى هو فكرة رياضية ووجوده الآنى والزمنى هو نقطة تماس بين ما هو «طبيعى وما هو وراء أو فوق الطبيعة».

ولقد سجل الانسان عبر حقب تاريخه المدون وتراثه المادى الذى احتوته اثاره ومأثوراته الشفاهية التى تناقلها عبر الأجيال سجل لنا قصة وجوده على الأرض وصراعه الدائم لتأكيد وجوده ككائن متميز عن غيره من الكائنات.. بما يملك من طاقات للتعبير عن ما يدرك وعن ما يريد.. فعبر عن ما ادركه وعن ما تخيله وعن ما سعى لتحقيقه.. فالادراك مع القدرة على الفعل الواعى والارادى هما سمتان من سمات الانسان فى صنع الحضارة.

لذلك تتميز الفنون الشعبية ــ رغم ممارستها تلقائيا بأنها تعبر عن فكر ووجدان المجتمع وتخضع فى نفس الوقت لقواعد محددة وتقاليد دقيقة متوارثة.

فهى ليست ابداع اللحظة كفن تلقائى ـ بل هى ابداع متوارث، تتناقل فيه الخبرة الفنية من جيل الى جيل كل جيل يضيف شيئا أو يحذف أشياء، ليستوى فى النهاية هذا الإبداع الشعبى عملا فنيا ـ على اختلاف وسائل التعبير فيه.

يعبر عن الخبرة الثقافية والفنية للمجتمع. فى حيوية وتواصل تاريخى بين ما كان وما هو كائن بالفعل ـ دون انفصام بين التراث والمأثور المعاش ويمارس فى تلقائية، وهذه التلقائية هى التى تعطيه حيويته وديناميكيته التعبيرية. باعتبار أن المجتمع ـ أى مجتمع ـ هو فى حالة نمو أو تغير مسمر تبعا لتغير أو نمو احتياجات الانسان وقدراته على الفعل، من أجل حياة أفضل للانسان حياة تتحقق فيها حرية ارادة الانسان فى الفعل وعلى العمل من أجل تأكيد انسانية الإنسان.

الهوامش :

(١) راجع: مدارس الفن القديم، تأليف د. عائدة سليمان عارف، دار صادر بيروت ١٩٧٢. ص ٢١ ـ وما بعدها.

(٢) Larousse Encyclopedia of Prehistoric and Ancient Art. Paul Hamlyn,London, 1967.

(٣) انظر دراستنا عن: «أساطير الخلق، مجلة عالم الفكر، المجلد الثانى، العدد الأول ابريل ومايو ويونيه ١٩٧١ ص ٢٣٥: ٢٥٤، الكويت ـ وزارة الاعلام.

وانظر أيضاً دراستنا: الرمز والأسطورة والشعائر فى المجتمعات البدائية: مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع، العدد الرابع، يناير وفبراير ومارس ١٩٧٩، ص ١٨١: ٢٢٤ الكويت ـ وزارة الاعلام.

(٤) راجع دراسة ألن ب. مريام، الموسيقى الافريقية ص ١٠١: ١٧٥، ترجمة عبد الملك الناشف، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت ١٩٦٦م.

(٥) راجع:

Pierre Meauze, African Art, Sculpture, Londondd 1968, Weidenfeld and NicolsonLtd.

وقد قدمنا عرضا وتحليلا لهذا الكتاب بمجلة «عالم الفكر» المجلد الثانى ـ العدد الثالث ـ أكتوبر، ونوفمبر وديسمبر ١٩٧١ ـ الكويت وزارة الاعلام ص ٢٦١: ٢٧٢.

(٦) جوستين م. كوروديل، الفنون الافريقية، نشر ضمن كتاب الثقافة الافريقية الذى أشرف على اعداده كل من «وليم باسكوم، ملفيل هيرسكوفتز» ترجمة عبد الملك الناشف صيدا بيروت ١٩٦٦، ص ٦١: ١٠٠.

(٧) راجع أيضا مقدمة ليبولد سنجور لكتاب:

Mohamed Aziza, Le cxhant profonddes Arts des L'Afrique preface de Leopold Seedar Sengnor, Societe Tunisienne de Diffusion, Collection Esthetique et Civilsliation.

(٨) Marcel Griaule, Affrican Art, in Larousse Encyclopedia of Prehistoric and Ancient Art, Hamlyn, London, 1967, p. 81

(٩) (Modern Poetry from Affrica, Edited by Gerald Moore and Ulli Beier, Penguin Affrican Library, 1970.

(١٠) راجع كتاب الفن الافريقى (النحت) الذى سبق الاشارة اليه.

إستلهام عناصر من الفولكلور
فى الإبداع الفنى الحديث

لقد كانت وما زالت عملية إستلهام، أو استخدام، أو اقتباس عناصر أو مواد أو موضوعات من الفولكلور المصرى فى الإبداع الفنى الحديث، وبمختلف وسائل هذا الابداع الفنى، موضع حوار دائم بين الفنانين أنفسهم الذين ينتهجون هذا النهج، وبين الباحثين والدارسين الذين يرون فى مواد الابداع الشعبى مجالا خصبا للكشف عن مكونات الثقافة المصرية، بتراثها ومأثوراتها الشعبية كما ظل الحوار مستمرا بين النقاد والمثقفين حول ما قدمه الفانون المحدثون من أعمال فنية على أختلاف تنوعها، وتنوع موضوعاتها، ومدى أصالة هذه الأعمال الفنية المحدثة التى تعتمد فى موضوعاتها على عناصر أو موضوعات من المأثورات الشعبية المصرية.

لقد أتيحت لى الفرصة أكثر من مرة - منذ بداية النصف الثانى من هذا القرن، للاستماع أو المشاركة فى المحاورات الجادة حول أصالة الموضوعات التى تقدمها الفرق الاستعراضية أو فرق الفنون الشعبية، أو بعض الأعمال المسرحية، أو ما يقدمه بعض الكتاب واالأدباء والشعراء من صياغات جديدة لنماذج من الابداع الشعبى أو عما قدمه الفنانون التشكيليون من أعمال فنية، تحمل فى موضوعاتها جوانب واضحة المعالم من أنماط الابداع الفنى الشعبى، أو استلهام مواضيع من السير والقصص

الشعبية والعادات والتقاليد فى أعمالهم الفنية المحدثة ـ الى غير ذلك من موضوعات أو عناصر فولكلورية فى أعمالهم الفنية المحدثة، مع تنوع المدارس الفنية التى ينتمى اليها هؤلاء الفنانون وتعدد تخصصاتهم.

وعلى الرغم من حيوية ما دار من حوارات وأهمية ما أثير من تساؤلات، لم توضع بعد أسس محددة لعمليات النقد الفنى أو التقييم،، التى يمكن أن تخضع لها عمليات الإبداع الفنى الحديث والتى تعتمد على عناصر أو موضوعات من التراث الشعبى.

وكانت اجابتى الذاتية، على ما أراه أو أسمعه أو أقرأه من ابداع حديث ينسب من حيث مجاله الفنى الى مجال المأثورات الشعبية، هى فى واقع الأمر تساؤل آخر وليست اجابة محددة، وذلك من حيث هل يخضع هذا الابداع الحديث لعوامل ومعايير التقييم الفنية من حيث أنه «فن» أولاً؟ ثم ثانيا هل يعبر بحق عن مضمون من مضامين المأثورات الشعبية؟

هل هو عملية فنيه بكل مواصفات عمليات الابداع الفنى، تضيف الى واقع المأثورات الشعبية ، إضافة جمالية وفكرية، أم أن هذا العمل الجديد مجرد محاكاة وتقليد لأشكال من الابداع الشعبى الفنى دون إدراك لوظيفة هذا الابداع أو معرفة دلالته الاجتماعية وسياقه التاريخى.. أم أنه مجرد استغلال لشعبية هذا الابداع ومحاولة من الفنان لاقتناص اعجاب الجمهور صاحب هذا الابداع!!.. أم أن العملية كلها وفى حد ذاتها، هى عملية مسخ وتزييف للإبداع الشعبى تحت إطار مصطلح الحداثة، واستغلال ممقوت للمأثورات الشعبية؟ هل الفنان بعمله الحديث هذا قدم فعلا مأثورات مجتمعه من خلال وعية للمسئولية الفنية ازاء مجتمعه. أم أنه لجأ الى المأثورات الشعبية كوسيلة، من وسائل تغطية قصوره الفنى ومحدودية ثقافته.

تساؤلات عدة كانت تفرض نفسها على تفكيرى كلما تأملت عملا فنيا حديثا يعتمد فى مادة موضوعه على عناصر أو مواد من الإبداع الشعبى سواء أكان هذا العمل من فنون الغناء والموسيقى أم من فنون الرقص أم من الفنون القولية التى تندرج تحت مفهوم الادب من شعر ونثر، أم من الفنون التشكيلية أو التطبيقية.

تساؤلات تحمل اجابات متنوعة واجابات تطرح أسئلة عدة مادمنا لم نحدد قواعد دقيقة للتقييم. ولم نتعرف بدقة على وظيفة وغايات الإبداع الشعبى نفسه.

أنها تساؤلات أطرحها كمحاولة للبحث عن أسلوب واضح فى الحفاظ على الخصائص المتميزة فى الإبداع الفنى الشعبى ووقايته من عبث العابثين.

كما أن اندفاع الفنانين المحدثين أو بعضهم الى مجالات المأثورات الشعبية وموضوعاتها لتكون موضع ابداعهم الفنى الحديث لابد وأن يجعلنا نتساءل عن حقيقة هذا الاندفاع ـ هل هو اندفاع نحو البحث عن الاصالة أم هو انبهار بما يحمل هذا المأثور الشعبى من قوة التعبير وصدقه ـ أم هو اندفاع بدافع من حب الوطن والنظر القومى. أم هو مجرد تعاطف من الفنان مع ذكريات مجتمعه وحنين عاطفى نحو أشكال من التعبير ذات خصائص قومية أم هو مجرد انعطاف فى الحركة الفنية والثقافية المعاصرة نحو منابع يفترض فيها الفنان انها سهلة أو واضحة المعالم..

أم ان العملية الإدراكية فى الإبداع الفنى المصرى الحديث أعمق من ذلك كله فالفنان المصرى كما نعرفه من خلال أعماله القديمة على جدران المعابد والمقابر كان بطبيعته يميل إلى تسجيل الحياة اليومية، واستلهام واقع الحياة فى ابداعاته الفنية تصويرا ونحتا وأدبا ولولا ابداع الفنان المصرى القديم على مر العصور ما كان لنا أن نعرف الكثير عن الحياة المصرية.

كما أنه لولا عمليات الجمع والتسجيل والدراسة لأنماط وأشكال الابداع الشعبى المصرى فى مختلف قطاعاته الاجتماعية والمكانية ما كان لنا أن نتبين بوضوح مدى القدرات الابداعية لهذا الشعب الذى كانت وما زالت مسئوليته الانسانية هى صنع الحضارة والحفاظ عليها.

تساؤلات وتساؤلات..

منها ما له اجابة واضحة، ومنها ما يحوطه الزمان والتاريخ أحيانا بأغلفة تخفى اجاباتها ـ ومنها ما يكشف الزمان والتاريخ عن بعض اجاباتها.. أحيانا.

أن المتأمل لواقع الاهتمام العلمى بتراث ومأثورات الشعوب يجد أن البداية كانت فنية قبل أن تكون بداية مقننة أو بنظر منهجى محدد.

بل أن عملية استلهام أو استخدام أو اقتباس عناصر من الفولكلور فى أعمال فنية عظيمة كانت هى الأساس فى اثارة الاهتمام بمواد الابداع الشعبى وهى عملية فنية

لها تاريخها الطويل فى تاريخ الفن العالمى.. سواء كان ذلك فى أعمال الفنانين العظام من مصورين ونحاتين أو موسيقيين وأدباء أو فى دراسات ثقافات الشعوب، وفى مختلف بلدان العالم شرقه وغربه.. وعلى مر حقب التطور الحضارى للإنسان.

وهو أمر تناوله مؤرخو الثقافة الانسانية بما تشتمل عليه هذه الثقافة من ابداعات فنية متميزة.

ولقد شهد عصر النهضة فى أوروبا وما تلاه من عصور اتجاهات فنية متنوعة وبخاصة فى النزعة الرومانسية، واتجاه بعض الأدباء والفنانين الى ابداعات الناس العاديين والتعرف على فنونهم وعاداتهم وتقاليد حياتهم ببساطتها أو أصالتها. والتعبير عنها بوسائل التعبير المختلفة وكذلك استخدام نفس المواد والوسائل التى يستخدمونها فى إبداعهم الفنى والتقليدى والشعبى.

كما شهد القرن الثامن عشر والتاسع عشر تحولا فى الدراسات الانسانية من حيث الاهتمام بالابداع الشعبى، باعتباره تعبيرا قوميا يعبر عن فكر ووجدان الجماعة الإنسانية فى بيئاتها المتميزة، ومن حيث أنه ابداع يعبر عما توارثه أبناء المجتمع تلقائيا من خبرة ثقافية حية ذات طابع متميز فى الثقافة الانسانية.

ولقد كانت جهود بعض الفنانين والأدباء العظام فى استلهام واستخدام واقتباس موضوعات أو عناصر، من الإبداع الشعبى فى الأعمال الفنية الكبيرة، موضع تقدير علماء الفولكلور بل دافعاً آخر للباحثين فى الكشف عن مجالات متنوعة ومتعددة من أشكال وأنماط الابداع الشعبى فى مجتمعاتهم.

كما كان لتلك الجهود الفنية دورها فى نشر الوعى القومى بتراث الشعوب والانتباه العلمى الى ما تتضمنه مأثورات الشعوب من قيم جمالية وفنية لم يلتفت اليها من قبل.

وهى قضية ليست بالجديدة فى الثقافة العربية، فكثير من أعمال المفكرين والأدباء العرب القدامى، تذخر بمواد من المأثورات الشعبية ويكفى الاشارة الى الأصمعى والجاحظ والاصفهانى والمسعودى وابن خلدون والمقريزى وابن اياس والقلقشندى من مفكرى وأدباء ومؤرخى الثقافة العربية الأقدمين للتعرف على جذور هذا الاهتمام

بمأثورات الشعوب فى أعمالهم العظيمة وسجلاتهم التاريخية الضاربة فى عمر الزمان قرونا عديدة.. كما أن حركة الاهتمام بالثقافة القومية المصرية ارتبطت فى عصرنا الحديث بالنظرة العلمية الى هذا التراث الشعبى. وما واكب ذلك من اهتمام الدولة بالفولكلور كمادة وكعلم، سواء تمثل ذلك فى انشاء مركز دراسات الفنون الشعبية أم فى ادراج مواد الفولكلور ضمن مناهج الدراسة في الجامعات والمعاهد الفنية العليا أو بإنشاء المعهد العالى للفنون الشعبية أم فى تأسيس الفرقة القومية للفنون الشعبية وغيرها من فرق اقليمية فى محافظات جمهورية مصر العربية أم فى إيفاد العديد من البعثات العلمية للتخصص فى فروع علم الفلولكلور ومناهج بحثه وقد نتج عن ذلك كله تكوين جيل يعي مسئوليته الوطنية تجاه ثقافة مجتمعه كما يدرك مسئوليته العلمية في الكشف عن التواصل الثقافي الكائن فى بنية هذه الثقافة.. والعمل على ادراك مكونات هذه الثقافة فى منابعها الأصيلة.. التى يعبر عنها الابداع الشعبى بمختلف وسائل التعبير من فنون قولية أو موسيقية أو تعبيرية أخرى.. وكل ذلك يشير بل يحدد عملية التواصل الثقافى فى دراسة المأثورات الشعبية والعناية بها.

والمجال هنا ليس مجال تبيان دور رواد الثقافة العربية والمفكرين من أبناء هذه الثقافة فى الحفاظ على موروثاتهم الثقافية، تراثا ومأثورا، كما أنه ليس مجال الكشف أيضا عن دور حركة الفولكلور المصرية بباحثيها وروادها فى اثارة الوعى فى المجتمع العربى من المحيط الى الخليج للاهتمام بالابداع الشعبى العربى تراثا ومأثورا. فمن المعروف أن الكم الكبير من التراث الثقافى العربى بعامة يحمل كما غير قليل من المأثورات الشفاهية التى التفت إلى أهميتها رواد الثقافة العربية قديما وحديثا.

فالموضوع الذى نتناوله الآن ينصرف بصفة خاصة إلى جانب محدد من ثقافتنا المعاصرة وهو استلهام المواد الفولكلورية فى الإبداع الفنى الحديث.

استلهام العناصر الفولكلورية:

لاشك أن استلهام مواد من الفولكلور أو من التراث الشعبى القومى يساعد على نشر الوعى القومى بثقافة الأمة ويؤكد مشاعر الانتماء للوطن فى قطاعاته المختلفة.. كما أن استلهام العناصر الفولكلورية أو استخدامها فى أعمال محدثة يعطى للحديث أصالة

وبعداً تاريخياً.. ولكن يجب أن يكون هذا العمل الجديد بامكاناته الحديثة ووسائله الفنية المتطورة مبرزا للخصائص القومية الانسانية ومحافظا فى الوقت نفسه على أصالة الابداع الفنى الشعبى دون تشويه أو تزييف وأن يكون اقتباس الفنان المثقف لعناصر المأثورات الشعبية اقتباسا فنيا يحفظ للأصل الشعبى روحه وطابعه الفنى الخاص.

ان اقتباس العناصر الشعبية هو مجال رحب لكل فنان أو أديب ينهل من منابعه مما يروى ظمأه الفنى فى ابداع ما يؤكد شخصيته الفنية وشخصية أمته التى ينتمى اليها فى الوقت نفسه. كما يثمر بأعماله الحديثة ثمرة ناضجة أريجها حب الوطن ومذاقها الوفاء للشعب. ذلك الشعب الذى أعطاه من جهده ما جعله منبرا من منابر الاعلام عن قيم وتقاليد المجتمع.

هذا المنهل الكبير من الابداع الشعبى باختلاف مشاربه من أدب يرويه العامة، أو أغانى تتغنى بها الجماعات المختلفة فى قطاعات متنوعة من المجتمع أو حكمة واعية أو مثل يلخص تجربة واقعية أو فكرة صائبة. أو فى أنماط الرقص الشعبى الذى يعبر عن فرحة الانسان الواعية بالحياة. أو بالألحان العديدة من الموسيقى الشعبية التى تعبر عما يعتمل فى وجدان الانسان من مشاعر وأحاسيس أو بما تعبر عنه مختلف أنواع الفنون التشكيلية والتطبيقية، التى يستخدمها الإنسان فى حياته اليومية من تزيين الملابس وتطريزها وفنون التجميل والزينة وفنون المهارات واللعب بالعصى والسيوف والمهارات والبطولات، وفنون الفروسية وأدب الخيل، وغير ذلك من فنون الأدب الشعبى من شعر وغناء وسير وحكايات وغير ذلك من فنون الابداع الشعبى التى ليست مصدر إلهام للفنانين المتخصصين فى فرع منها بالذات، بل هى مجال رحب متسع على اختلاف أنماطه لكل فنان على اختلاف تخصصه يأخذ منها ما يشاء، فيستوحى مثلا الفنان الموسيقى حكايات شعبية يعبر عنها بألحانه أو يصور الفنان التشكيلى مواضيع من القصص الشعبية والسير والملاحم أو يتغنى الشاعر بجمال الزينة والحلى الشعبية، كل يتخذ وسيلته الخاصة ليعبر عن واقع ومضامين مأثوراته الشعبية الشائعة فى مجتمعه. فالفنان المصمم للرقصات لايقتصر ابداعه أو

يتحدد فى استلهام الرقصات الشعبية، بل يمتد الى مجالات أخرى فقد يجد فى حكاية شعبية مثل ست الحسن والجمال مجالا رحبا لتقديم موضوعاتها فى أعمال تعتمد على الرقص الشعبى أو استلهام احتفال شعبى فى عمل جديد.

أن عملية الاستلهام تخضع فى حد ذاتها لقدرات الفنان الخاصة فى استلهام موضوع عمله من الابد ع الشعبى. فالفنان المعاصر وبقدرته الفنية على التعبير، له مجاله الرحب فى أن ينقل ما يريد من الابداع الشعبى، الى مجال تعبيره بالوسيلة التى يريدها وبالأسلوب الذى يراه. فالعمل فى النهاية منسوب إليه، ومعيار تقييمه هو معيار فنى خالص، بالإضافة إلى معيار آخر يتحدد فى مدى اعتماده فى موضوع تعبيره على مادة شعبية أصيلة. كما أن الكشف عن هذه المادة الأصلة ليست مسئوليته، بقدر ما هى مسئولية الباحثين ودارسى المأثورات الشعبية.

ومسئولية الفنان الذى يقتبس عناصر وموضوعات من المأثورات الشعبية لابد وأن تكون محددة فى مدى استخدامه هذه العناصر استخداما جيدا أو صحيحا تبعا لوظيفتها الأساسية فى الأبداع الشعبى.

لذلك كان من الضرورى أن ينتبه الفنان الذى يستخدم هذه المادة ويقتبسها الى مدى أصالة هذه المادة فى الإبداع الشعبى.

كما أنه من الضرورى أيضاً أن يتعرف الفنان على معنى ودلالات ووظيفة الموضوعات الشعبية التى يتناولها فى أعماله الفنية المحدثة، حتى لايدفعه حماسه وانفعاله الفنى الى استخدام عناصر وموضوعات شعبية، هى فى حقيقتها ابداع شعبى أصيل، ولكن استخدامها فى غير موضوعها يقلل من قيمتها أو يغير من دلالاتها أو يفسد من وظيفتها.. بل قد يسبب هذا الاستخدام الخاطىء، رغم أصالتها فى الإساءة الى المجتمع نفسه مع مراعاة أن كل عنصر من عناصر الابداع الشعبى مرتبط بغيره، وكل مادة من مواد الفنون الشعبية متصلة بغيرها رغم تميزها..

ومواد الإبداع الشعبى سواء كانت من الفنون التشكيلية أو التعبيرية أو من الممارسات الطقوسية أو مما يرتبط بالعادات والتقاليد هى كلها معا، ترتبط وتلتحم بعضها ببعض ارتباطا والتحاما عضويا، لأنها جميعا تشكل بنية الابداع الشعبى وتكون بناءه الثقافى ككل.

لذلك فإن من الأهمية بمكان لكى نفهم الابداع الشعبى لابد لنا أن نفهم الشعب نفسه صاحب هذا الابداع الفنى ولن يكون من السهولة فهم الشعب نفسه إلا من خلال دراسة أنماط ابداعه المتوارثة ومأثوراته الحية.

والكشف عن عوامل الثبات والتغير والاستمرار فى أشكال وأنماط وعناصر هذا الابداع لذلك كانت دراسة الفنون الشعبية والتعرف على أنماطها وتحليل عناصرها أو معرفة واقعها فى بنية الثقافة الشعبية وادراك وظيفتها فى بنية هذه الثقافة. هى دراسة علمية دقيقة قبل أن تكون انطباعا حماسيا أو حنينا للذكريات، لأن هذه الدراسة هى فى أصولها المعرفية دراسة تبحث فى الإبداع الشعبى باعتبار أنه تعبير عن فكر ووجدان المجتمع ودراسة وسائل وأساليب هذا الإبداع. كما أنها فى الوقت نفسه تقييم لجوانب من حياة المجتمع الذى صنعها بذاته ومعرفة أيضا بقيمة الانسان، وادراك لاحساسه وشعوره. وتفسير لدلالات هذا الابداع المرتبط أساسا بعملية الوجود الثقافى للانسان فى مجتمع ما بين الوجود الثقافى العالمى للانسان ككل. وكذلك هى عملية كشف وتعريف عن مدى الاضافة الثقافية التى قدمها المجتمع - أى مجتمع - للثقافة الانسانية بصفة عامة. ودراسة أشكال وأنماط من الابداع الشعبى بما تشتمل عليه من عادات وتقاليد وطقوس هى سبيل من سبل الكشف عن العوامل المشكلة والمكونة لذات المجتمع فالشعب يعبر تلقائيا عن كوامن نفسه.. ويقدم بنفسه جوانب شخصية ثقافته المتميزة من خلال أشكال ووسائل إبداعه الفنى.

كما أنه يحكى من خلال مروياته الشفاهية ومأثوراته المتوارثة موقفه ازاء تجربة الحياة على أرضه.

والفن الشعبى.. إذا جاز لنا استخدام هذا التعبير الدارج الذى يدل على مواد المأثورات الشعبية هو الصورة التكاملية لشخصية المجتمع.. تلك الصورة التى تنعكس جوانبها أو بعض ملامحها العامة أو سماتها الخاصة فى الابداع الفنى الشعبى وتظهر كذلك، ضمن أشكال ممارساته لمأثوراته سواء فيما يقيمه من احتفالات عامة فى الأعياد والمناسبات القومية، أو فيما يقدمه فى الاحتفالات الخاصة داخل البيت وفى الاحتفالات الخاصة والمناسبات العائلية.. من ابداع فنى.. أو مما يمارسه خلال العمل أو الراحة.. ويرتبط بأنماط الممارسات الانسانية خلال دورة الحياة.

التواصل الثقافى فى الإبداع الفنى:

الفن الشعبى بطبيعته هو فن حياة.. حياة الانسان داخل مجتمعه.. ذلك المجتمع الذى هو خلية حية داخل المجتمع الانسانى ككل.

لذلك حينما يتوجه فنان ما إلى استلهام مواد أو عناصر من مأثورات مجتمعه لابد وأن يدرك أن ابداعه الحديث، هو محاولة جادة للكشف من جديد، عن القيم الانسانية العليا فى هذا الابداع الشعبى.

وأنه بعمله الفنى الحديث، يضفى حداثة على القديم.. كما أنه يعطى أصالة لإبداعه الفنى الحديث.. فى تواصل ثقافى بين ما كان وما هو قادم فى مستقبل الأيام فالابداع الفنى هو استشراف للمستقبل وليس محاكاة لما كان. وهو إضافة من ذات الفنان إلى واقع ما هو كائن فى الحياة.. فالموسيقار الذى يستلهم لحنا شعبيا أو يقتبس جملة موسيقية شعبية فى عمله الحديث لايكون ذلك بتوزيع هذا اللحن على آلات موسيقية حديثة فحسب بل بصياغة هذه الجملة فى بناء فنى جديد يرتبط بقواعد التأليف الموسيقى الحديث.

كما أن الموسيقار الذى يستلهم قصة شعبية فى موضوع حديث لابد بمهارته الفنية أن يعبر عن البناء الدرامى لهذه القصة وأن يطعم عمله بموتيفات توحى بالجو العام لهذه القصة.

والفنان التشكيلى الذى يتناول مواضيع من الفنى الشعبى لابد له أن يلاحظ تجانس الألوان التى يتميز بها الفن الشعبى. ويخرج من إطارها التلقائى الى مجال خبرته الفنية فى تكنولوجيا الألوان وأن يصوغ فى عمله الفنى الموتيفات والعناصر الأساسية التى استلهمها من واقع الابداع الشعبى فى صياغة جديدة تخضع لقواعد الفن وتعطى فى نفس الوقت اضافة فنية جديدة للابداع الشعبى من خلال الكشف عن قيمه الجمالية.

وفى مجال الرقص الشعبى لايكتفى مصمم الرقصات والمؤدى لهذه الرقصات أن يحاكى الراقص الشعبى فى أدائه وبمهارة بدنية متميزة. بل عليه أن يتبنى من جديد

فى سياق فنى حديث الجمل والحركات والرقصة فى وحدة تكاملية وتكون الحركات الشعبية الأصيلة هى وحدة من وحدات العمل ككل. ليخرج من اطار التكرار الى مجال التعدد والتنوع.

كما أن مصمم الأزياء والديكور يلتقى فى هذه المسئولية الفنية مع غيره من مصممى العروض المسرحية والتى تعتمد على موضوعات شعبية فليس نقل العمل الشعبى الى المسرح يعطى للفنان المبدع الحق فى الالتزام بما هو موجود فى الحياة بل يلزم الفنان أن يقدم رؤية فنية مسرحية لما هو موجود فى الحياة من أنماط الابداع الشعبى، بمعنى أن يوظف كل خبرته الفنية المحدثة فى تقديم موضوعاته المستلهمة أو المستوحاة من الابداع الشعبى الأصلى، من خلال ابداع فنى حديث، ودون اسقاط أبعاد فكرية على النص الشعبى تخرج به من دلالاته الاجتماعية والفكرية الأصلية الى أبعاد تقصيه عن مجالات البناء الفكرى الأصلى والأصيل، الذى يحمله النص الشعبى فى أصالته الفنية ووظيفته فى الثقافة الشعبية.

هذا مع إدراكنا أن العمل الفنى الشعبى حينما ينتقل من واقع استخدامه فى بيئة الى واقع الاستخدام الفنى فى عروض محددة الوقت والغرض، لابد وأن يضيف إليه الفنان خبرته الفنية فى تقديمه من جديد وهو أمر له واقعه الفعلى فى الابداع الشعبى نفسه. فالراوى أو الصانع لعمل فنى شعبى، حينما ينقل عنه راوية آخر أو صانع آخر يتدخل الراوى الجديد أو الصانع الجديد باضافة من عنده. أو بتعديل وتغيير يتوافق مع واقع من يتلقى من ههذه المادة ـ وهو موضوع له دراسات متخصصة تتناول علاقة النص بالراوى ـ وهى عملية ابداعية جديدة إلى حد ما، وعامل آخر من عوامل التغيير والتعديل فى النصوص الشعبية، بل أن المأثورات الشعبية، تتناقل من جيل إلى جيل. كل جيل يحفظ منها أشياء ويتجاهل أشياء ويضيف اليه أشياء. ويعدل من عناصرها. وهذه العملية فى حد ذاتها التى تقوم بها الأجيال هى التى تحفظ للفنون الشعبية حيويتها واستمراريتها، فالجيل الذى ينقل عن غيره من أجيال سبقته. يتدخل بالتعديل أو التغيير ليتوافق ما حفظه ونقله مع معطيات حياته دون اخلال بمضمون وغاية ما نقل.. بل منها ما يتجاهله ليصبح مادة تراثية وتاريخية وليس بمأثورات شعبية على الرغم من كونها فى فترة سابقة مادة أساسية من مواد المأثورات الشعبية.

التغير والثبات فى الإبداع الشعبى:

لذلك افترض أن من حق الفنان المثقف الحديث، أن يتدخل بالتعديل والتبديل فى صياغة ما يقتبسه بشرط أن يكون هذا التعديل أو التبديل هو نتيجة خبرة فنية واحتياجات ثقافية محدثة.. والعمل من بدايته الى نهايته، هو عمل منسوب إليه أصلا. وتقييم النقاد له هو تقييم يعتمد أساسا على المعايير والمفاهيم الفنية المحدثة، ثم على مدى تناوله فنيا للمادة الشعبية، وتوظيفه لها توظيفا فنيا يحفظ لهذه المادة وظيفتها أو غايتها فى الإبداع الشعبى.

وكما نعلم أن الشكل نفسه فى الإبداع الشعبى قد يتغير وظيفته أو تتغير الوظيفة ويبقى الشكل، أو أن الوظيفة تتبدل، والشكل يتعدل ليتوافق الموضوع أو المادة مع وسائل الاستخدام فى الحياة، أو تبدل الظروف الاجتماعية والاقتصادية التى تحوط بهذه المادة أو بعناصرها الأصلية.

لذلك فان عملية التغيير التى يمارسها الفنان الحديث فى استخدام عناصر أو مواد من المأثورات الشعبية فى عمله الفنى الحديث هى حق مشروع ما دام هو نفسه متمكنا من خبرته الفنية وعلى إدراك تام بطبيعة وتاريخ المادة التى يستخدمها أو يقتبسها أو يستلهمها فى عمله الفنى الحديث، ونوعية وطبيعة هذا العمل وقيمته الفنية.

فالعمل الذى يقدم هو عمل فنى أولا وأخيرا.. وموضوعه الذى يرتبط بالمأثورات الشعبية هو المحك فى اختبار قدرة الفنان على صياغة ذلك صياغة فنية محدثة، دون انقسام بين خبراته الفنية الواعية وقدرته على توظيف ذلك فى الموضوع الذى اختاره، ليكون مجال تعبيره الفنى.

أن الفنان الذى يستوحى أو يستلهم أو يقتبس أو ينقل عملا من الابداع الشعبى، كاملا.. أو عناصر منه.. لن يحميه أو يدافع عنه الابداع الشعبى، لأنه اتجه اليه بل سيكون الابداع الشعبى نفسه محكا بل قاضيا يحاكمه على ما قدمه.

لذلك كان من الأهمية أن يتعرف الفنان على المادة الشعبية التى يريد استخدامها تعرفا كاملا حتى لايضع نفسه فى قفص الاتهام، بأنه زيف أو طمس معالم الابداع الشعبى نتيجة ضعف خبرته الفنية أو قصور إدراكه لشكل ومضمون هذا الابداع الشعبى.

لذلك يحرص علماء الفولكلور على الفصل بين ما هو أصيل وبين ما هو مقتبس من أعمال فنية يبدعها فنانون محترفون أو متخصصون فى تقديم العروض الفنية أو الأعمال الفنية التى تعتمد فى إبداعها الفنى على مواد وعناصر من الابداع الشعبى.

بل يفرقون فى اصطلاح علمى بين المادة الأصلية فيما ينتسب الى المأثورات الشعبية (فولكلور) والمادة التى قد تكون هابطة المستوى أو مسيئة الى المواد الفولكلورية بأنها زائفة Folk-Lore كجناس ناقص فى نطق كل من فولكلور Folclore وفيك لور باللغة الإنجليزية.

وبخاصة بعد أن شاع فى السنوات العشر الماضية على المستوى العالمى. استغلال مواد المأثورات الشعبية التى يحبها الناس فى أعمال تجارية واعلانية سيئة أو اقتباس مواد الابداع الشعبى الأصيلة فى أعمال فنية هابطة المستوى لو جاز وصف هذه الأعمال الهابطة المستوى بأنها أعمال فنية.

وهو أمر سبق أن أشرت اليه مراراً وأكرره لما يثيره فى الوعى الثقافى القومى من قضايا مهمة فى عمليات التنمية الثقافية.

كما شاع فى الوقت نفسه تجاهل الجهود العلمية الذى بذلها الباحثون الميدانيون فى جمع وتسجيل مواد الابداع الشعبى فقام غيرهم باستغلالها علميا أحياناً وفنيا فى أحيان أخرى، وتجاريا فى أحيان كثيرة. دون الاشارة الى جهود هؤلاء الباحثين الميدانيين الذين قاموا أصلا بجمع هذه المواد من بيئاتها الأصلية، وما يتطلبه هذا الجهد من خبرة علمية متميزة،

هذا بالإضافة إلى أن عملية استلهام مواد من الابداع الشعبى فى أعمال فنية محدثة. هى عملية ترتبط أساسا بدراسات علمية تكشف عن القيم الفنية والجمالية فى الإبداع الشعبى.

مسئولية علمية وفنية:

ولذلك كانت مسئولية الفنان الذى يتناول موضوعات من المأثورات الفنية هى مسئولية مضاعفة، تعتمد أساسا على قدراته الفنية كما تعتمد فى الوقت نفسه على إدراكه الفنى والعلمى لجوانب الابداع الشعبى ودلالاته الثقافية والحضارية مثله فى

ذلك مثل الفنان الذى يستلهم موضوعه من التراث أو التاريخ الانسانى فى ابداعه الحديث.. لابد له ان يكون متمكنا فى أساليب ابداعه الفنى عارفا ومدركا لجوانب الموضوع الذى يتناوله. بيد أن استلهام عناصر أو مواد المأثورات الفنية الشعبية فى أعمال فنية حديثة هى عملية ابداعية تعتمد على أسس علمية وليس مجرد محاكاة وتقليد للأصل الشعبى.

بل ان استلهام مواد من المأثورات الشعبية، فى أعمال فنية حديثة هى عملية ابداعية، وتهدف إلى الكشف والأضافة، كأى عملية فنية أخرى. ولكنها تحتاج بالإضافة إلى ذلك لادراك الفنان لموضوع عمله.

ومن هنا تتضاعف مسئولية دارسى المأثورات الشعبية، والمصرية،بصفة خاصة، من حيث ضرورة العمل العلمى المتكامل للكشف عن خصائص هذه المأثورات وإنماطها المتنوعة، الغنية بالموروث فى مجتمع عرف فنون الحضارة منذ أكثر من سبعة آلاف عام. وأعطى للانسانية عامة أساليب متعددة ومتنوعة ووسائل عدة، من أساليب ووسائل التعبير الفنى لذلك كانت المسئولية الملقاة، على عاتق دارسى ومستلهمى المأثورات الشعبية المصرية بخاصة، هى مسئولية علمية وقومية فى آن.

ان حرية الفنان الذى يستلهم من المأثورات الشعبية تتقيد، لا بمهارته الفنية فحسب، بل بادراكه الثقافى الواعى لموضوع عمله، الذى يعتمد على جوانب من المأثورات الشعبية.

وفى الواقع، أنه قد صدرت أعمال جيدة عبرت بكل الخبرة الفنية المحدثة عن مضامين بعض جوانب من المأثورات الشعبية. كما أن عددا من الدراسات العلمية لموضوعات من المأثورات الشعبية والتراث الشعبى أعطت مجالا رحبا للفنانين المبدعين فى تأصيل موضوعات ابداعهم الفنى الحديث على أسس من المعرفة العملية، لا الانطباعات الذاتية بموضوع ابداعهم الفنى الحديث.

رؤية مستقبلية:

وفى ختام هذه الأسطر الموجزة أود أن أذكر كلمة معروفة للجميع تتحدد فى أنه ليس كل ما هو شعبى بفن.. كما أنه ليس كل ما يمكن أن يسمى بفن شعبى يمكن أن يكون مجالا للاستلهام أو الإستخدام فى الإبداع الفنى الحديث.

والمعايير هنا تخرج عن اطار ما هو متوارث الى مجال ما يجب أن يعبر عن ذات المجتمع برؤية مستقبلية الى الثقافة التى نرجو ان تكون.

فاستخدام عناصر من المأثورات الشعبية فى أعمال فنية محدثة، لايهدف الى الحفاظ على هذه العناصر بواقعها المعاش، ولكن بهدف الكشف عن القدرات الابداعية لهذا الشعب دون تقوقع فى أصداف تاريخية أو العيش داخل صوامع مغلقة.

فالحفاظ على أنماط وأشكال ومواد الابداع الشعبى، هى عملية تنظمها أرشيفات ومتاحف الهيئات المختصة بدراسة وجمع وتسجييل هذه المواد.

أما العملية الفنية فى استلهام هذه المواد من حيث انها عملية تهدف إلى الكشف والإضافة بأحدث الأساليب والوسائل الفنية عن القيم الجمالية فى الإبداع الشعبى فهى عملية ابداعية جديدة، تكشف فى الوقت نفسه عن القيم الفنية الكامنة فى الإبداع الشعبى المتوارث عبر الأجيال، وهو أمر لابد من الاصرار عليه وتكرار قوله، لتنطلق القدرات الخلاقة الواعية، فى تقديم هذه الفنون فى أجمل صورة وأكمل أداء، تتوازى فيها الحداثة مع الأصالة فى تواصل ثقافى وفنى.. وتتلاقى الأصالة مع الحداثة فى إطار فنى، يجمع بين الخبرة الفنية المحدثة والمعرفة الثقافية الواعية بمضامين وأشكال الابداع الشعبى الأصيل. وهو أمر له وجوده الفعلى فى ثقافتنا المعاصرة، وينمو بالفعل، بنمو الحركة الثقافية فى مجتمعنا المعاصر.. ولكنه وجود يحتاج إلى جهود عدة ومتنوعة لكى يبرز أمام العيان.. ويعلن بكل كبرياء الحضارة، ان قدرات الانسان المصرى الابداعية، مازالت متواصلة العطاء. على الرغم مما واجه هذه القدرات من عقبات وما صادفها من صعوبات، فى مرحلة ما أو بعض مراحل الحياة.

الأصالة التقليدية
كمصدر إلهام للحداثة

مدخل :

يرتبط التراث الفنى العربى الإسلامى بمقومات الحضارة العربية الإسلامية، وفلسفتها، من حيث القدرة على إدراك المطلق، والإهتمام بالنظر التجريدى، فى إدراك المحسوسات والخروج من النسبى إلى الكلى، فى تحقيق وحدة تكاملية، وتعددية جمالية، كما يحرص هذا التراث الفنى على الإهتمام بفنون الزخرفة الهندسية، وتشكيلات فنون التَّمْنَمة، من خلال تجديد العلاقة بين الأشكال وتواصل الوجود الفنى بين الوحدات الزخرفية المتنوعة الشكل، والموضوع، بهدف تحقيق بنية لانهائية من الأشكال والخطوط والألوان، كما تجمع تلك العلاقة بين عناصر متنوعة من الرؤى الفكرية والحسية، ترسخت فى تكوينات فنية وأساليب متميزة، تعطى هذا الفن، ـ رغم تعدد مصادره، وتنويعات وظائفه ـ طابعاً متميزاً بين الفنون العالمية سواء أكانت هذه العناصر من واقع البيئة العربية، أو من موروثاتها الحضارية التاريخية، أم من تراث الشعوب التى التقت بها الثقافة العربية، أو مما أحتوته، أو تأثرت به هذه الثقافة العربية فى مجالها الإسلامى، من معطيات ثقافات الشعوب التى التقت بها، وتواصلت معها، وتداخلت مكونات ثقافتها التقليدية مع مفاهيم شائعة، قبل إنتشار

الإسلام، وتصورات أخرى غير إسلامية، مع مفاهيم وتصورات كوّنتها العقيدة الإسلامية.

وقد وجهت العقيدة الإسلامية نظر الإنسان إلى ناحيتى الجمال والزينة فى المخلوقات، وعرفته أن معظم ما يحيط به فى هذا الكون، إنما ينطوى على جانبين، جانب المنفعة، وجانب الزينة والجمال (٢،١).

من هذا التداخل بين فنون ما قبل إنتشار الإسلام، وعمليات الإبداع الفنى، بعد إنتشار الإسلام، تحقق تواجد فنى يحمل سمات خاصة، وإرتبطت هذه السمات بإنتساب هذ ا الإبداع الفنى، إلى المعتقد الدينى الإسلامى(٣).

وكان الفن المعمارى الإسلامى يرتكز فى أول نشأته على العناصر المعمارية، والزخرفية، التى تتفق وروحانيته، فخرجت منجزاته تكاد تشبه بعضها بعضا فى سائر البلاد الإسلامية، مع شيء من التباين اليسير، الذى تحمله كل بيئة، وتختص به وتمليه مواهب أهلها الموروثة، إنشاء وعمارة وزخرفة وخبرة وتقاليد(٤).

لذلك كان الفن الإسلامى يتميز بالإنتشار اللامكانى، أى إنه لايرتبط بقطاع جغرافى محدد(٥)، مثل الفن المصرى أو الهندى أو الإغريقى، حيث يرتبط الفن بمكان نشأته، وتتمثل فيه بشكل مباشر بيئته، بما تحمل تلك من البيئة من واقع جغرافى وطبيعى أو تراث ثقافى يرتبط بمجموعة من المفاهيم والمعتقدات المحلية، فالفن الإسلامى هو فن يرتبط بنظر عقائدى، ورؤية جمالية خاصة، تخرج من إطار ما هو محدود ومكانى، إلى ما هو مجرد وإنسانى فى آن واحد.

خصوصية الإبداع:

يتميز الإبداع الفنى الإسلامى بأنه إبداع ينطلق من إطار الإحساس، إلى مجال الإدراك، يجمع فى مكوناته خبرة من سبق، فى تطلع إلى رؤية شمولية للوجود ككل، رؤية متميزة تحقق للتعبير الفنى الإسلامى وجودا ووسائل، وبمواد خرجت به من إطار التقليد والمحاكاة لمظاهر الوجود، ومكونات الحياة، إلى مجال الإبتكار، والتجديد، الذى يعبر كل منهما (الإبتكار والتجديد) عن العلاقات الكامنة وبين الأشياء، وفيها مستخدماً الخط الهندسى والشكل المستوحى من الطبيعة حينا، والحرف

العربى فى الكتابة، أحيانا.. كزخرف تشكيلى، حتى أصبح تشيىء الكلمة وتجسيدها فى رموز حروفها، وأسلوب نطقها وتشكيل مقاطعها الصوتية هو تحقيق فنى لدلالة الكلمة فى سياقها الفكرى، وتكوينها التشكيلى، وليس فى دلالتها اللغوية فحسب، بإعتبار أن اللغه العربية لها قداستها من حيث أنها لغة القرآن.. والقرآن فى ألفاظة، ودلالات تلك الألفاظ، هو إعجاز فى التعبير عن أسرار الوجود، وقصة الحياة.

بل إن لفظ الجلالة فى حد ذاته، وتكوين خطوط تدوينه وتشكيل تلك الخطوط يحمل من الحيوية والديمومة فى مسار خطه، ما يشكل تكوينات متميزه فى التعبير الفنى المحسوس،بل يكون فى الوقت نفسه نقطة تماس بين المطلق والمحدود وبين الذات فى كليتها وذات الإنسان كما أن استخدام النباتات والأغصان بأزهارها وثمارها، بما تحمل فى خطوطها الإنسانية من تكوينات حية هى تعبير فنى وليس مجرد تصوير، للطبيعة، بل هو توظيف لجماليات الطبيعة فى تحقيق جماليات الفن، كإبداع إنسانى، يهدف إلى تحقيق جمالية مطلقة، تتعانق فى وحدة تكاملية مع جماليات الخط العربى، لينشأ من خلال ذلك عملية إبداعية، خاصة، يلتقى فيها الخط المنتقى من الطبيعية، مع الخط المعبر عن الفكر، فى تحديد واضح للشخصية صاحب هذا الإبداع، حيث يلتقى الفكر والوجدان وتتداخل العناصر المحسوسة فى تكوين تشكيل خاص ومتميز بين فنون التشكيل الإنسانية وتتواصل حيوية الإبداع الإنسانى فى أكثر من مكان وفى حقب متتابعة من حقب الزمان، فى وحدة تكاملية، يكون الظاهر هو الباطن والباطن هو الظاهر، ويكون المتناهى وسيلةللتعبير عن اللامتناهى، ويتحول الفن من وسيلة للتعبير، إلى وظيفة فى التعبير، تؤكد حيوية الوجود الإنسانى.

وتتحقق من خلال هذه الحيوية الإبداعية، إستمرارية ذات تقاليد ثابته، وديناميكية يتداخل فيها المدرك مع ما هو ملموس، وتتناقل من خلالها رؤى ذات طبيعة خاصة تحدد أشكال التعبير عبر البلدان والقارات تمس وجدان الإنسان، تحفظ للقديم أصالته، وتقدم للحديث منابع إلهام، ومصادر تعبير متعددة، ويظهر ذلك بشكل واضح ومباشر فى فنون العمارة الإسلامية، وبخاصة فنون عمارة المساجد وفنون الزخرفة داخل وخارج هذه العمارة، وبخاصة ما يتمثل منها فى فنون حفر الخشب وما تتميز به من فنون المشربيات أو المشرفيات.

النور من الداخل والخارج:

سواء كان لفظ المشربيات مرتبطا بمكان وضع أوانى شرب الماء فى النوافذ المطلة على خارج البيت، أم بالنسبة للشرفات التى تشرف على الطريق خارج البيت أم كان ذلك موحياً أيضاً بفنون تعشيق الزجاج بالجص، بحيث تعطى المشربيات ولوحات الزجاج المعشق، تكوينات من الضوء والظلال والألوان، تضفى على داخل البيت تكوينات جمالية طوال النهار، تكوينات متحركة حية مع حركة الضوء أم كانت تعبيرا جمالياً يبرز جماليات العمارة الإسلامية والعربية من الخارج، من خلال النور المشع من داخل البيت ليلا وفى كل من الرؤية من الداخل أو من الخارج، تتحقق رؤية جمالية خاصة لاتتوافر إلا لمثل هذا الفن، الذى إرتبط بالثقافة العربية، فى تكوين عناصره الأساسية، ووحداته الزخرافية.

أو لعل المشربية كانت حلا موفقا للتغلب على مشكلات التهوية والإطلال على الخارج، وتخفيف حدة الضوء وحجب أشعة الشمس، فهى تملأ فتحة النافذة، بمخمل الخشب الدقيق فى شكل برامق مستديرة المقطع، تعمل على توزيع الضوء والظل على بدن البرمق فى تدرج لطيف، ويرى المشاهد المنظر المقابل من خلال لوحة زخرفية كاملة، والملاحظ أن المساحة التى تغطيها المشربيات تفوق عادة مساحة النافذة العادية، وذلك تعويضا عن تضاؤل الإضاءة والتهوية معا، وتتيح الفراغات بين برامق المشربيات شأنها شأن شفافية لوحات الزجاج المعشق الملون وإنفتاح النوافذ، للضوء أن يتسلل عبرها فيذيب وحشة الداخل بألفة الخارج ووهجه(٦).

وفى الواقع أن ذلك يظهر للآن وبشكل واضح فى كثير من البيوت العربية الأثرية بالقاهرة مثل بيت السنارى وبيت السحيمى وبيت جمال الدين الذهبى وبيت الكريتليه وبيت زينب خاتون إلى غير ذلك من البيوت الأثرية العديدة فى مصر والشام والعراق، وغير ذلك من فنون العمارة الإسلامية فى شتى أنحاء المعمورة.

كما أن القمريات والشمسيات تعتبر أحد العناصر البارزة فى المبانى العربية والإسلامية، التى وظفها الفنان لإيجاد علاقة تجمع ما بين القيمة الجمالية والنفعية.

فإحدى وظائفها، منع الحشرات التى تتسلل من خارج المبنى إلى داخله، وهى بهذا تحقق مبدأ أمنيا يتعلق بحياة الإنسان، كما أنها ترشدكم الضوء الداخل إلى المكان، وتمنع الأتربة وهبات الهواء على مدار العام، وهى تخفف الأحمال على الأعمدة الحاملة للعقود ومن هنا يتضح أن لها قيمة وظيفيه أساسية نفعية، إلى جانب القيمة الجمالية تتصل بالإنشاء من جانب، وتتصل بالتصميم الداخلى للمكان من جانب آخر، غير مغفلة للجوانب الروحية، بما تعطيه من سكينه وروحانية للمكان(٧).

تواصل فنى:

لم تتوقف التكوينات الفنية لعناصر الإبداع الفنى عند حقبة معينه، أو تحددت فى مكان ما، بل سارت هذه التكوينات وصارت متواجدة دائمة فى دينامية التعبير الفنى، وخبرات المصممين والمنفذين، تتلاقى فيها خبرة الفنان الأصلى، فى التعبيرات الفنية الأصلية مع قدرات الفنان الحديث فى إستلهام عناصر هذا الإبداع، بمكوناته التاريخية، وعناصره الفكرية والعقائدية فى تحقيق رؤى جديدة، ومعاصرة، تبعا لتجدد الأجيال وحيوية العصور فى إستلهام هذا التراث من جديد، فى إبداع فنى جديد، يتوافق مع مقتضيات الحياة، وتكنولوچيا العصر.

وتضاعفت حركة إستلهام التراث العربى، والفنون الإسلامية التقليدية، والصناعات الشعبية، وبخاصة فنون المشربية والزجاج المعشق، فى الربع الأخير من هذا القرن، وشاعت هذه الفنون التقليدية بحرفية صناعتها فى فنون الزخرفة المعمارية، والديكور الداخلى فى العمارة الحديثة، كشكل من أشكال تأكيد الأصالة القومية، والتواصل بين الأجيال، وتأكيد الشخصية الإسلامية والقومية العربية، فى الأثاث والديكور الداخلى للبيوت الحديثة والعمارة الحديثة، سواء أكانت هذه العمارة لها وظائف نفعية من بيوت للمعيشة وفنادق للسياحة، أم كانت لها وظائف جمالية وجدانية فى دور العبادة والأضرحة.

وفى الحقيقة أن تكوينات فنون المشربية، أو مكونات فنون الزجاج المعشق، هى ذات طابع جمالى خالص وخاص، رغم أنها فنون تطبيقية، ترتبط أساسا بالخبرة الحرفية فى صناعة كل منها.

الإبداع والحرفة:

إن التكوين التشكيلى لوحدات الخشب المخروط بأشكاله المختلفة، وكذلك التكوين اللونى والزخرفى للوحات الزجاج المعشق، بما يتضمن كل منها من تصاوير ووحدات هندسية، ورسوم نباتية، هذا التكوين هو فى حد ذاته عملية فنية ترتبط بالعلاقة بين الزخرف والضوء وبين اللون والنور وكل ذلك من خلال علاقة جدلية بين الخط واللون والضوء وهى علاقة فنية مطلقة تتحقق من خلال العلاقة القائمة، بين الإبداع كفكر، وبين التنفيذ كعمل، علاقة بين الفنان الإبتكارى المصمم، وبين الصانع الحرفى المتخصص فى تنفيذ هذا التكوين الفنى، تنفيذا دقيقا طبقا لرؤية الفنان وبين الصانع الحرفى نفسه وحرفيته هو كصانع فنان قد يتدخل بالإضافة والحذف، مهما بلغت نسبة ذلك، فى إنشاء العمل الفنى وصياغة هذا الإبداع صياغة دقيقة من خلال خبرته التقليدية فى تحقيق التصور الفنى فى عملية تنفيذ، البناء الفنى، كما تخيله وحدده الفنان المبدع وكثيرا ما تتحقق عملية الإبداع الفنى ـ كإبداع جمالى فى حد ذاته، من خلال عملية التنفيذ الحرفية سواء كان صاحب الإبداع هو المنفذ، أم كان المنفذ الحرفى هو نفسه صاحب الإبداع، حينما يصدر إبداعه الفنى تلقائيا، من خلال معايشته للصورة والمادة موضوع حرفته.

وحينما نتأمل جماليات هذا الفن نجد له قواعده وقيمه التى تنبع من ذاته، ولكنها تلتقى فى النهاية، مع التعريف الشائع عن الفن بأنه تعبير دقيق صادق، عن فكر ووجدان الإنسان لذلك كان لكل مجتمع مجموعة من القواعد التى تحدد أشكال وأساليب فنونه.

وفى مجال الفكر والفن، وهما مظهرا الحضارة، كانت الأصالة هى الشرط الوحيد اللازم لتحقيق الوجود القومى الجديد(٨).

هذه الخبرة الفنية فى تنفيذ الأعمال الفنية العربية الإسلامية فى فنون المشربية والزجاج المعشق ليست عملا تلقائيا، بقدر ما هى خبرة متوارثة، تتكامل مع غيرها من خبرات فنية وحرفية، لتصنع معا طابعاً متميزا للحياة اليومية للإنسان العربى، وتضفى على معطيات حضارته الثقافية والفنية والمادية طابعا متميزا، من خلال

قدرات الإنسان على توظيف معطيات بيئتة، وفق إحتياجاته الوجدانية والفكرية والمادية وجلب ما قد يكون غير متوافر فى بيئته وتصنيعه، أو تعديله، وتحويره، ليتوافق مع مقتضيات حياته، ويتآلف مع ذوقه العام طبقا لما يريد(٩).

وفى الحقيقة أن دراسات الإنتاج الإبداعى ذات أهمية قصوى، قد تفوق أحيانا دراسات عمليات الإبداع، بل يمكن القول أن عملية الإبداع لاتخرج عن كونها نوعاً من التفكير الإنتاجى، أو الإنشائى Productive Thinking مع إمكانيــة الربط بين عملية الإبداع والإنتاج، بإعتبار أن هذا الإنتاج هو المحك الوحيد الواضح لها، والعمل الإبداعى لايتم فى فراغ ولا يمكن تصور وجود مبدع لاينتمى إلى جماعة تتحمس لبراعته وتقوم من هبوط(١٠).

وفى الواقع أننا إذا نظرنا إلى بعض الأشكال الفنية بنظرة مجردة، وبرؤية فنية خالصة إلى بعض القطع اليدوية من الصناعات الشعبية، فإننا نجد تكوينات فنية رائعة، سواء من حيث التكوينات اللونية أو الوحدات الزخرفية، تكاد أن تكون عملاً فنيا خالصا، ودون إعتبار إلى وظيفتها فى الحياة، أو طبيعة مادتها أو المستوى الثقافى أو الإجتماعى لمبدعيها أو مجال أستخدامها.

نجد أن بعض هذه القطع الفنية، ذات الشكل الفنى الجمالى الخالص، تخرج من إطار مقاييس ومعايير النقد الفنى إلى معايير ومقاييس من التقييم الجمالى البحت، بل قد نجد منها ما هو متماثل فى قيمته لمقتنيات فنية، ذات قيمة جمالية تاريخية، تعتز بها المتاحف العالمية.

فالخبرة الفنية فى الإبداع الفنى الإسلامى بصفة عامة، والتراث الفنى العربى الإسلامى بصفة خاصة، هى خبرة فنية متوارثه فى تواصل ثقافى حى.

هى خبرة فنية، ومهارة تقنية، توارثها الإنسان العربى عبر حقب الزمان ليجعل من كل شيء حوله، شيئا نافعا له قيمة فى الحياة، يتمتع بجماله وزينته وزخرفه.

ولقد أضفى الفنان المسلم، عبر تطور العصور، من خلال رؤيته الفنية لواقع الحياة، أضفى على ما يستخدمه، ويعايشه من أدوات نفعية، طابعا فنيا، حدد طرز إبداعه الفنى، وسط طرز الإبداع الفنى الإنسانى، ولقد انتبه كثير من الفنانين المحدثين إلى

ما تزخر به الفنون الإسلامية من أصالة تقليدية، وحيوية إبداعية، وتكوينات جمالية، فاستلهم البعض منهم عناصر من هذا الإبداع فى أعمالهم الفنية المحدثة.

فأضفى القديم على الجديد، أصالة، وكشف الحديث عن القيم الفنية، فيما توارثه أبناء المجتمع الإسلامى من رؤية فنية لواقع الحياة، وشفافية جماليات التراث، وقد برز ذلك بشكل واضح فى حياتنا المعاصره فى فنون الحفر على الخشب وفى تكوينات أشكال وألوان الزجاج المعشق بالجص.

حيوية التراث:

وفى الحق أن كل إنجاز فنى هو تجربة فريدة للفنان الذى أبدعه، هذا إلى أنه يقاس به مدى تذوق المتلقى، ولهذا كان الحكم على الروائع الفنية، مرده إلى ما عليه الفن من مستوى لا إلى وصف الشارحين له بما قد يجانب الحقيقة أحيانا، وقد يصيب حينا آخر(١١).

ولكل عصر قواعده وأساليبه التى يسنها المجتمع فى تحديد أنماط كل فن وإتجاهاته، دون إغفال للاتجاهات التى خطها السلف، والأساليب التى توارثتها، الأجيال فكل زمان له لغته ولكل مرحلة من مراحل الوجود الإنسانى رؤيتها، وفلسفتها فى التعبير عن هذا الوجود كما يتميز فن التصوير عند العرب بالوعى المتنامى لعالم الحياة اليومية وبما حملته لنا فنون الرسم والتزويق للكتب المخطوطه، وقد شكلت المنمنمات طابعا خاصا فى فن التصوير تميز به الفن العربى(١٢).

وتتلاقى فنون المشربية وتعشيق الخشب، والزجاج المعشق، فى فلسفتها التعبيرية، مع المهارة الفنية للفنان العربى فى صياغة الكلمات، وصناعة الألحان، من حيث تكرار التفعيلة شعرا والإيقاع الموسيقى كما تتميز زخارفه الموسيقية بحيوية الإمتداد اللحنى وإن تكررت موتيفاتها دون ملل وفى صياغه مصقوله تتميز بالدقة والروعه مع الإمتداد اللانهائى فى تحقيق شفافية جمالية واشرئباب إلى عالم لامتناهى، يعتمد على مهارة مبدعيه، وحرفية ممارسيه فى تكوين موضوعاته وأشكاله لكى تكون بسماتها المتميزة، ذات طابع جمالى خاص يخرج من إطار المحاكاة والتصوير أو التقليد لما هو كائن إلى مجال التعبير عن المدرك الكامن فيما هو متشيئ، وعن

المدرك أيضاً غير المتشيى ءمن خير وجمال وجلال وذلك من خلال رؤية بصيرية وإدراك حدسى لعلل الأشياء فيعبر عن جوانية الوجود لابرانيته فحسب، وهو حينما يعبر عن ذلك يعبر بصبر ومثابرة، مدركا قيمة الزمان والمكان فى آن والفنان المعمارى الإسلامى حينما يتعامل مع موضوع عمله فى بناء المساجد مثلا ويدرك قيمة الزمان كعامل أساسى فى توقيت الصلاة، كما يعى برؤية ثاقبة وجهة المكان فى تأدية الصلاة.

وهو حينما يتعامل مع الزمان - كتوقيت - ومع المكان - كتحديد - يتعامل معهما من خلال منظور، يجمع بينهما فى وحدة تكاملية، لامن حيث إنهما قوتان متصارعتان دون ثنائية بينهما، بل بإعتبار أنهما قوتان يتحقق بهما الوجود الآنى والمكانى للحياة وليس كقوتين متصارعتين، وكأشكال من الوجود لها قوتها الذاتية أو كما يقول تيليش(١٣) إن الزمان والمكان يكونان هياكل كل الوجود الأساسية والتى يخضع لها كل الموجودات.

والوجود يعنى أن يكون الشىء متناهيا أى موجودا فى الزمان والمكان، وينطبق هذا على كل شىء فى عالمنا إن الزمان والمكان يمثلان قوى الوجود الكونى، بما فى ذلك الوجود الإنسانى أى جسد الإنسان وعقله، أما الزمن فى الفكر العربى فهو إدراك للتغير الحادث فى الوجود(١٤).

والمتأمل لأعمال المشربيات المتميزة فى التراث الإسلامى، ولوحات الزجاج المعشق التقليدية، يدرك مدى خبرة الفنان العربى والمسلم، فى تحقيق هارمونية خاصة للضوء، تكشف عن وعيه لمفهوم الضوء والظل، وحركة الأرض حول الشمس، فى تكوين أبعاد الضوء وكثافته، ودرجات ألوان الطيف، فى تكوين لوحة يتناغم فيها كل لون مع الآخر، ليقوم بعمله الفنى، بناء لونيا له درجاته الخاصة، فى حركة الكون الأبدية.

فالألوان عنده، بخبرة صناعة الزجاج، وبخبرة العلم بدرجات الضوء وكثافته تموج هذه الألوان بتفاعلات تجعل الجمال الفنى المرئى جمالين، جمالا ظاهراً، وجمالا كامنا وتجعل الشكل الظاهر متعدد الأشكال من خلال العلاقات التى كونها بين الخط والخط الآخر وبين واللون واللون المغاير، وكذلك بين الخطوط والألوان.

وقد أمكن للفنان المسلم، صافى السريرة، أن ينفذ ببصيرته إلى عالم المكنون الفنى فى مكونات المادة، وحينما استهدف الفنان العربى، بناء الأشكال الفنية على أسس هندسية، لم يغفل الشكل العام، الذى يتحقق فى النهاية من هذا البناء الفنى.

الأصالة والحداثة:

حينما يتناول الفنان المعاصر موضوعات أو أشكال من التراث الإسلامى الفنى لتكون مصدر إلهام لتحريك عنصر الحداثة فى مجال الفنون الإسلامية والمعمارية وبخاصة فى ميدان تنمية المشربية والزجاج والمعشق، فإنه من الضرورى والهام فى الوقت نفسه، إن ينتبه الفنان المعاصر إلى الأسس الفكرية والعقائدية الكامنة خلف مظاهر هذا الإبداع الفنى التقليدى المتوارث - على تنوع وتعدد التخصص الفنى لكل فنان - وأن ينتبه أيضا إلى البعد التاريخى والواقع البيئى والجغرافى الذى أثمر هذه الأشكال والأساليب الفنية، وحدد وظائفها الجمالية، فى إستخداماتها النفعية فمن خلال تلك الآثار نستطيع أن نستنبط الكثير من الحقائق التى أغفلها المؤرخون.

ولكن أروع ما تحركه فينا هذه الآثار هو الدعوة إلى العودة بهذا التراث، لا من أجل نقل أنماطه، وإنما من أجل الإرتباط بهذا الخط الوجدانى الذى أمتد عبر مسافات من الزمان والمكان(١٥).

ولاشك إن إستلهام عناصر وموضوعات من التراث الإسلامى، على تنوع وتعدد موضوعات وعناصر هذا التراث بتراثه الفنى، هى عملية هامة فى تحقيق التواصل الثقافى وتناقل الخبرة الشخصية الفنية بين الأجيال.

فاستلهام عناصر أو موضوعات من هذا التراث بأنماطه الثرية هو تحقيق لعملية نشر الوعى بثقافة الأمة الإسلامية، وتأكيد لمشاعر الإنتماء فى المجتمع الإسلامى ككل فى قطاعاته الجغرافية والإجتماعية والثقافية، كما أن إستخدام عناصر من هذا التراث فى أعمال محدثة، يعطى للحديث أصالة وبعدا تاريخيا وبشرط أن يكون هذا العمل الجديد بإمكاناته الحديثة، ووسائله الفنية المتطورة وتكنولوجيته العلمية المتقدمة، يعمل على تحقيق الخصائص القومية للتراث الفنى الإسلامى، ومحافظاً على روح أصالة هذا الإبداع الفنى التقليدى، دون تشويه أو تزييف.

وأن يكون أقتباس الفنان الحديث لعناصر، من هذا الإبداع الفنى، هو إقتباس واع، يدرك مضامين وأهداف ووظائف العمل التقليدى، ويحفظ طابعه الفنى الخاص.

إن إقتباس العناصر التقليدية المتوارثه عبر حقب الزمان، والتى حافظ عليها الفنان المسلم بعامه، والعربى بخاصة، فى تحقيق طابع فنى متميز له، إن إقتباس هذه العناصر، بل والأشكال الفنية أو محاكاتها فى أعمال محدثه، هو مجال رحب لكل فنان ينهل من منابعه مما يروى ظمأه الفنى فى إبداع ما يؤكد شخصيته الفنية، وشخصيه أمته التى ينتمى إليها.

كما يثمر بأعماله الحديثة ثمرة ناضجة أريجها حب عقيدته، ومذاقها الوفاء لأمته.

كما أن عملية الإستلهام تخضع فى حد ذاتها إلى قدرات الفنان الخاصة فى إستلهام موضوع عمله من تراثه الإبداعى الفنى.

وفى الحقيقة إن استقراء التاريخ والواقع، التراث والمأثورات يكشف لنا عن أنماط عدة من مأثوراتنا وفنوننا لها إتصالها بأصول ثقافية تضرب فى عمق التاريخ قروناً مديدة.. بل إن عناصر ثقافية ظلت تتداول عبر الأجيال قد يتغير فيها الشكل ولكن يظل المضمون والوظيفة ثابتين، وقد يظل الشكل محفوظا ولكن تتبدل الوظيفة(١٦).

فالفنان المعاصر له مجاله الرحب، وحريته الكاملة فى أن ينقل ما يريد، وفق ما يريد من تراثه الإبداعى والثقافى إلى مجاله الإبداعى الحديث، بالأسلوب الذى يراه، وبالوسيلة التى يختارها.. فالعمل الذى يبدعه هو عمل منسوب إليه، وليس مجهولا صاحبه، كما كان يحدث أحيانا فى كثير من أشكال الإبداع الفنى التقليدى، حينما كان وجود أسم الفنان الإسلامى وبخاصة الحرفى المنفذ للعمل الإبتكارى، مجهولا أو غير معروف والعمل الفنى الحديث، الذى يحرص الفنان المعاصر، على تأكيد وجوده به وفيه، وتحديد زمان إبداعه، وإبراز إسمه كصاحب هذا الإبداع الإبتكارى، رغم كونه أحيانا محاكاة لما قد يكون سبق إبداعه فى زمان مضى أو عصر أنقضى، فإن هذا العمل الفنى الحديث هو فى النهاية منسوب إليه ومعيار تقييمه وتقويمه هو معيار فنى خالص، بالإضافة إلى معيار آخر ومقياس معين، يحددان مدى إعتماده على مادة أصيله فى موضوع تعبيره والكشف عن قدراته هو إبراز جوانب الجمال فى هذا العمل الأصيل الذى إستخدمه من تراثه التقليدى.

ومسئولية الفنان الذى يستلهم أو يقتبس عناصر أو موضوعات من التراث الإسلامى الفنى التقليدى، لابد أن تكون محددة، فى مدى إستخدامه هذه العناصر إستخداما جيدا أو صحيحا، تبعا لوظيفتها الأساسية فى هذا التراث، الذى يحمل من قيم المجتمع العقائدية والجمالية كما غير قليل.. كما أنه من الضرورى بل، والحتمى أن يتعرف الفنان الحديث على معنى ودلالات ووظيفة وغايات الموضوعات التقليدية التى يستلهمها، أو يستخدمها، وبخاصه تلك التى لها قيمة تاريخية، علاوة على قيمتها الفنية، حتى لايدفعه حماسه أو إنفعاله الفنى، إلى إستخدام عناصر وموضوعات من تراثه، فى غير سياقها الأصيل، مما قد يقلل من قيمتها أو قد يغير من دلالتها، أو يفسد وظيفتها ومكانتها الفنية فى تاريخ الإسلامى.

بل قد يسبب هذا الإستخدام أو الإقتباس الخاطئ، ورغم مهارته الفنية فى الإساءة إلى المجتمع صاحب هذا التراث، مع مراعاة أن كل عنصر فى الإبداع الفنى الإسلامى بعامة والعربى بخاصة، مرتبط بغيره من أشكال الإبداع الفنى، فالمشربيات ولوحات الزجاج المعشق مثلا، لايمكن لنا فصلها عن فنون العمارة الإسلامية والعربية ككل، ولايمكن عزلها عن غيرها من أشكال الإبداع الفنى التشكيلى فى التراث الإسلامى من فنون التصوير أو التطريز أو صناعة الحلى والأسلحة إلى غير ذلك من فنون الإبداع الفنى الإسلامى التشكيلى فكل مادة من مواد هذا الإبداع متصله بغيرها رغم تميز كل منها بخصائص معينة.

لذلك كان من الأهمية بمكان، قبل أقتباس أو إستلهام عناصر من هذا التراث فى أعمال فنية، محدثة فرز العناصر المكونة للموضوع التراثى، موضوع الإستلهام وتحليل كل عنصر تحليلا فنيا ومعرفة وظيفته فى سياقة الثقافى ومكونات عصره.. ثم تحديد مجال إستخدامه من جديد فى بنيه جديدة، دون إغفال لدلالته ومضمونه، أو تفريغه من سياقة التاريخى الذى حدد فى نفس الوقت قيمته الفنية ومعاييره، الجمالية مع مراعاة العوامل التكنيكية فى تحقيق شكله العام، ثم يصوغ هذا العنصر أو ذلك فى بناء فنى جديد، متوسلا فى ذلك أيضا بالإمكانات التكنيكية الحديثة لتحقيق ما يريد، من خلال رؤية واعية لجمالية هذا العنصر ووظيفته وسياقه التاريخى.

بل إننى أفترض ـ كما ذكرت من قبل(١٧) ـ إن من حق الفنان الحديث أن يتدخل بالتعديل والتبديل فى صياغة ما يقتبسه، وليس ما يستلهمه فحسب، بشرط أن يكون هذا التعديل أو التبديل، هو نتيجة خبرة فنية، وعلم متقدم، وإحتياجات ثقافية محدثة، تضفى على عمله سمات الحداثة دون طمس للأصالة.

فالعمل من بدايته إلى نهايته هو عمل جديد وإبداع إبتكارى منسوب إلى صاحبه الحديث.

وتقييم النقاد له، هو تقييم أو تقويم يعتمد أساسا على المعايير والمفاهيم الفنية الحديثة، ثم على مدى تناوله فنيا للمادة المستلهمة من التراث، وكذلك على مقدرته وإمكاناته فى تطويع هذه المادة، شكلا وموضوعا، وتوظيفها فنيا بأساليب حديثة، تتوافق مع تطورات العصر، بحيث يحفظ للإبداع القديم غايته وأن يحقق بإبداعه حيوية متجدده للتراث القومى للأمة.

ومن المعروف أن مكونات الشكل العام للتراث تتغير وتنمو وتتبدل على مر العصور، وهذا التغير أو ا لنمو هو الذى يعطى لهذه الفنون حيويتها القومية وأصالتها التعبيرية فى تواصل ثقافى حى.

لذلك فإن عملية التغيير التى يمارسها الفنان هى حق مشروع، مادام هو نفسه متمكناً من خبراته الفنية، وعلى إدراك عميق بطبيعة وتاريخ المادة التى يستخدمها أو يقتبسها أو يستلهمها فى عمله الحديث، مدركا لنوعية وتقنية هذا العمل وقيمه الفنية.

فالعمل الفنى الذى يقدمه هو عمل فنى من إبداعه الفنى الفردى والمحك فى إختبار قدرة الفنان على تحقيق ذلك دون انفصام بين ما كان وما هو كائن، هو العمل نفسه.. ولن يحميه من النقد الشديد أو الرفض الكامل لعمله، إن إبداعه الفنى هذا هو إستلهام لتراث الأمه، بل أن هذا التراث بقيمة وغاياته هو الذى يصدر حكمه على عمله الفنى الحديث، ولن يغفر له قصور إدراكه لشكل ومضمون أصالة تراثه.

إن إستلهام مواد من التراث الفنى للأمة فى أعمال فنية محدثة.. ليس أحياء للماضى، ولكنه تحقيق للتواصل الثقافى والإبداعى بين ما كان وما يمكن أن يكون،

بهدف تحقيق توازن ثقافي بين ما كان وما يجب أن يكون فى عصر يتميز بالحيوية والتداخل الثقافى فى الخبرات الفنية والعلمية والإجتماعية وفى كافة أوجه النشاط الإنسانى العالمى[١٨].

خاتمة:

يكون النور مفهوما متميزا فى بنية العمارة الإسلامية، كما يشكل - أيضا - علاقة خاصة بين الشكل من الخارج وبين الشكل من الداخل أى بين الظاهر و الكامن فى جدلية بين الزمان والمكان.

ويلعب الضوء واللون دورا هاما فى تحقيق جمالية فنون الزخرفة المعمارية الإسلامية، وبخاصة فى فنون المشربية والزجاج المعشق، لذلك كان على الفنان المعاصر لكى يحقق تواصله الفنى مع تراثه التقليدى، دون ثنائية الصراع بين الأصالة والحداثة أن يدرك مضمون هذا التراث وفلسفته، بإعتبار أن الفن الإسلامى هو تعبير عن الوجود، وجود الإنسان والكون، وليس تصويراً لهذا الوجود.

وأن ينتبه فى الوقت نفسه إلى أن تعبيره الحديث هو تعبير عن القيم الجمالية الكامنة فى هذا التراث والشائعة فى أساليبه الفنية وليس محاكاة لها.

وأن عمله الإبداعى المعاصر هو فى واقعه الجمالى، إمتداد ونمو لما كان، ودون إزدواجية التفكير، أو إنفصام فى التعبير عن هوية هذا الفن المرتبط بالفكر الإسلامى فى إدراك مكونات الحياة والوجود.

وكلما تحققت معرفة الفنان المعاصر، معرفة واعية بقيم تراثه، وغايات هذا التراث، مع مقدرته التقنية فى حرفية مادته، كلما أستطاع أن يكشف عن حيوية هذا التراث، ومجالات جمالياته وتجلياته الفنية، فى تواصل فنى بحيث تصبح الأصالة التقليدية إلهاماً للحداثة.

الهوامش :

(١) عبد الله كامل مرسى، من روائع الفن الإسلامى، شبابيك القلل وزخرفتها، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، العدد ٣٤ ديسمبر ١٩٩١، ص ٨٥ ـ ٩٢.

(٢) عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، مكتبة الإنجلو المصرى، ط٢، القاهرة، ١٩٧٤.

(٣) titus Buekhardt, Art of Islam, Language and Meaning, World Of Islam Festival Trust, 1976.

(٤) ثروت عكاشة، القيمة الجمالية فى العمارة الإسلامية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣، ١٩٨٣ ،ص ١٥

(٥) انظر:

Ernst H. Grube, the World of Islam Paul Hamlyn. London. 1967.

(٦) ثروت عكاشة، مرجع سابق،ص ٩٢,٩١.

(٧) محمد زينهم، تكنولوچيا فن الزجاج، الألف كتاب الثانى، عدد ١٦٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٥، ص ٦٤ ـ ٦٥.

(٨) عفيفى بهنسى، جمالية الفن العربى، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٤، الكويت، فبراير ١٩٧٩، ص، ١٧٣.

(٩) على سبيل المثال:

(أ) محمد على عبد الله، الزخرفة الجبسية فى الخليج، مركز التراث الشعبى، لدول الخليج العربية، ط ١، الدوحة، ١٩٨٥.

(ب) عبد العزيز بن إبراهيم العمرى، الحرف والصناعات فى الحجاز فى عصر الرسول (صلى الله عليه وسلم)، مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية، ط ١، الدوحة، ١٩٨٥.

(١٠) حسن أحمد عيسى، الإبداع فى الفن والعلم، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٤، الكويت، ديسمبر ١٩٧٩، ص، ٥٠، ص ١٩١.

(١١) ثروت عكاشة، فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى، أثر إسلامى مصور، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٢، ص ١٨.

التصوير الإسلامى، الدينى والعربى، والمؤسسة العربية للدرسات والنشر، ١٩٧٧.

(١٢) راجع، ريتشا رد إيتنكهاوزن، فن التصوير عند العرب، ترجمة وتعليق، د. عيسى سلمان، وسليم طه التكريتى، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤.

(١٣) Paul Tillich, Theology Of Culture, Oxford University Press, N.Y. 1962, P.30

(١٤) صفوت كمال، مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية، دراسة اثنولوجية، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن، العدد الثانى، الكويت، ص ٢١١ ـ ٢٣٤.

(١٥) د. عبد العزيز حميد، د. صلاح حسين العبيدى، الفنون العربية الإسلامية، وزارة التعليم والبحث العلمى، بغداد، ١٩٧٩، ص٤.

(١٦) صفوت كمال، التواصل الثقافى فى الإبداع الشعبى المصرى، الفن المعاصر، مجلة فصلية متخصصة، أكاديمية الفنون، المجلد الأول، العدد الأول، القاهرة، خريف ١٩٦٨، ص ٨٣.

(١٧) استلهام عناصر من الفولكلور فى الإبداع الفنى الحديث.

(١٨) لاشك أن الجهود التى تبذلها وزارة الثقافة من خلال مراكز الحرف الشعبية فى مصر قد أثمرت فى دفع هذه الحرف الشعبية وتنمية مهارات أصحابها، كما أن الجهد المتميز للدكتور أسعد نديم فى معهده المتخصص فى فنون المشربية والحفر على الخشب، قد أعطت نموذجا حيا لما يمكن أن يحققه الإهتمام بهذه الفنون من تواصل فنى بين التراث والمعاصره، كما أن الدراسات الأكاديمية فى الكليات والمعاهد الفنية المتخصصة وبخاصة فى كلية الفنون التطبيقية بجامعة حلوان قد كشفت الغطاء عن القيم الجمالية والفنية لفنون المشربية والزجاج والمعشق بالجص وقدمت خبرات علمية وعملية فى أساليب تطوير هذا الفن التقليدى ليتوافق مع مقتضيات العصر وتطوراته العلمية، ومع غيرها من جهود متعددة تحقيق حيوية هذا التراث بأصالته الفنية.

فنون الزخرفة «الأرابيسك»
كعامل رئيسى ملازم لتراثنا المعمارى الإسلامى

من أجمل ما تزهو به الحضارة الإسلامية فن «الأرابيسك». ذلك الفن الذى يعتبر فنا عربياً إسلامياً أصيلاً. يعتمد على رشاقة الخط العربى، واستخدم وحدات من النبات والازهار والغصون فى تكوينات متعانقة حينا، باسقة أو ممتدة ـ أحياناً ـ منطلقة فى حرية أو متلاقية فى تكوين تجريدى، وتتلاقى أيضاً فى تحويرٍ مدهش مع فنيةِ الكتابة، وتعبر بروحانية وشفافية عن حيوية الرؤية الجمالية للفنان العربى المسلم، وارتباطِ الفنان المسلم بمعتقده الدينى وإدراكه لإنبثاقة الحياة فى مكونات الطبيعة، بما تحمله لنا الطبيعةُ من تصورٍ بديع لقدرات الخالق.

ويتمثل أولُ أشكال الزخرفة فى الايقاع، أو بالادق كما يقول تيتوس بوركهارت، أنه نقش بصرى للإيقاع، أما ثانى أشكال الزخرفة فهو عبارة عن بلورةٍ روحية لما هو كائن فى الطبيعة.

وهكذا نجد أن التعبيرَ الفنى الإسلامىَ يقوم على أساسين هما حسُ الإيقاع وروحُ الهندسة.

إن فن الأرابيسك، المتمثلَ فى أشكالِ النبات يعود تاريخياً إلىٍ الصور التى تبدو عليها شجر الكروم حيث تتشابك أوراقه وفروعه وتلتف وتتداخل بما يوحى بشكل لولبى(١).

وتتلاقى فى فنون الزخرفةِ الإسلاميـة أشكالُ الرؤيةِ الجماليةِ الفنيةِ للطبيعة، مع مهارةِ الفنان المسلم فى تحوير أشكالِ الطبيعة، وعناصرِها النباتية المتناسقة، مع ما يقدمه الإنسانُ من تصورٍ تجريدى للوحداتِ الهندسية، حيث يتلاقى الفكرُ الرياضى الهندسى، مع الرؤيةِ التجريدية لمكونات الوجود، فى وحدةٍ تكاملية تتحقق فى أشكالِ زخرفةِ العمارة الإسلامية بشكلٍ متميز ووجدة وحدةٍ تكاملية فنية يعبرُ بها الإنسان الفنانِ المسلم، حيث يتحد النظرُ العقلى المجرد، والعملُ التطبيقى الملموس، فى تكاملٍ يجمعُ بين التأمل الروحانى والإدراكِ المحسوس لمكونات الوجود. كما يرقى بالحس الإنسانى من خلال التفسير العقلى العلاقَة القائمة بين الأنسان والطبيعة، بل وبينِ الإنسان والكون ككل، من خلال التفسيرِ العقلى لمكونات الوجود، مما هو كامن ومدرك وما هو ظاهر ومحسوس. ومن خلال تلك العلاقة القائمة فى تناغم وتناسق واتساق، يعطى الفنان للعمل المعمارى سمات فنية، تخرج به من إطار الكتلة القائمة فى الفراغ، إلى كتلة حية تموج بحيوية الفعل الجمالى والبناء الفنى، فى تواصل ثقافى بين المادة والإنسان. وبين الخبرةِ الفنية، وجمود المادة موضوع التعبير الإنسانى، حيث تتحول الكلمة المنطوقة الى تكوين تشكيلى جمالى، مثلما يتحول الشكل الهندسى من كونه تصوراً ذهنياً، إلى واقع ملموس منقوش أو محفور أو مخطوط أو إلى نحت مجسد فى كتلة زخرفية. حيث يتحول الزخرف إلى نغم محسوس مثلما تتحول رموز الموسيقى المدونة، إلى أصوات مسموعة. أو كما يتحول الضوء الساطع الى زخارف، مرئية متحركة، من خلال تكوينات المشربيات ـ فى حركة حية وتكوينات متغايرة مع حركة الضوء الطبيعى ودرجاته ـ أو إلى ظلال تتمايل مع حركة الضوء ككل، مثلها فى ذلك مثل حيوية اللون فى انعكاسات النور وتنويعاته على تكوينات الزجاج المعشق. أو حينما ترقى الأدوات النفعية من فخار وخزف وآنية زجاجية أو معدنية، سواء كانت مزخرفة أو مكفته أو مطعمة بأحجار كريمة. أو غير ذلك من أدوات خشبية محفورة أو منقوشة، أو مطعمة بالصدف والأحجار الملونة، كريمة وغير كريمة، أو بالعاج الى غير ذلك من نسجيات مرسمة وسجاد وبسط وأبواب وبوابات من الخشب أو المعدن إلى غير ذلك من فنون الحلى والمصاغ، بما يحمل كل ذلك وغير ذلك أيضاً من فنون الزخرفة والكتابات الفنية بحيث تتحول الأدوات النفعية إلى قطع فنية ذات طابع جمالى خاص.

وتداخلت فنون الزخرفة، من واقع الاستخدام اليومى من الأدوات النفعية، مع فنون الزخرفة المعمارية فى البيوت والمساكن، مع بيوت العبادة والأضرحة والمقابر، فتزين الجدران، وتضفى على الحجر الأصم نغماً، يعلن عن مهارة الفنان المسلم فى التعبير عن ذاته فكراً ووجداناً تآلف وروحانية فنية متميزة. فتنطق العمارة الإسلامية بما حظى به الانسان الفنان المسلم من مهارات خاصة فى التعبير. وتقوم الوحدات الزخرفية، التى أبدعها الفنان المسلم على فنونه المعمارية، بدورٍ أساسى فى عملية التحولِ من المحاكاة وتقليد مظاهرِ الطبيعة، إلى التعبير عن ذلك، من خلال تجريد الأشكال، لتكشف عن مكنون هذه الأشكال، ومضمون الأشياء فى عالم التعبير الفنى الإنسانى، بحيث أصبح الفن الزخرفى الإسلامى هو الذى يميز العمائر الإسلامية عن غيرها من طرز العمارة وفنون العمارة غير الاسلامية. وحينما استلهم الفنان المسلم وحداتٍ من الطبيعة والنباتات، استلهمها كمصدرٍ من مصادرِ الألهام الفنى فى تشكيلِ وحداته الزخرفية.

حتى أصبحنا لانستطيع تصور بناءٍ، أو تعبيرٍ فنى إسلامى عربى دون نقوشه الزخرفية المتميزة. فالفنون الزخرفية هى محور فنونِ العمارة الإسلامية. كما أن وحداتِ الزخرفةِ الاسلامية ليست تصويراً مباشراً للوحدات التى استلهمها من الطبيعة، بل هى تعبير عن الطبيعة. بإعتبار أن الفن هو لقاءٌ بين عالم الطبيعة المحسوس، وعالم التصور العقلى الإنسانى. ويظهر ذلك بوضوح فى التراث المعمارى الإسلامى، بفنونه المتعددة والمتنوعة. حيث يكون التعدد والتنوع هو فى حد ذاته ثراء فنى وإبداع متميز. وأصبح فن الزخرفة ـ الأرابيسك ـ عاملاً رئيسياً ملازماً لتراثنا المعمارى الإسلامى.. فن له خصوصيته الحضارية، وبنيته الجمالية المتفردة، بين فنون العمارة الإنسانية الحضارية.

وقد برع المسلمون، كما يقول د. ثروت عكاشة أكثر ما برعوا فى أربعة أشكال من الفنون.. أولها التوريق المتشابك، وثانيها التحوير، وثالثها التلوين، ورابعها الكتابة الخطية. والتوريق المتشابك، أو الرقش وهو الفن الذى تجتمع فيه الزخرفة العربية.

هذا التوريق هو الإجادة فى استخدام الخطوط، متلاقية متعانقة متلامسة متهامسة..(٢).

وكذا كان للخط فيضه بالنبض على يد الفنان المسلم. إذ كان يحمل أشرف رسالة عن الله تعالى إلى نبيه الكريم، يستجليها الناس مرسومة مقروءة.

وإذ كانت تلك رسالة الخط، لهذا كان هذا التنسيق والتجميل يجمع بين جلالين. هذا الجلال السماوى وذلك الجلال الدنيوى(٣).

ويذهب د. عفيفى بهنسى إلى أن «الفن العربى يقوم على الحدس.. إذ عن طريقه يمكن إدراك الجوهر الخالد. والحدس يختلف عن الاحساس. فالأول يجتاز الحدود العرضية والعادية لكى يستقر دون أية مقدمات ذهنية فى عالم المطلق، عالم الله. أما الثانى، فإنه الصور الواقعية المحددة، التى نتجت عن آلية رياضية. والمعرفة الحدسية ذات امتداد مخروطى، بمعنى أنها تزداد اتساعا كلما ازدادت عمقاً وبالعكس.

أما المعرفة الحسية فهى ذات امتداد اسطوانى، ولذلك فإنها سطحية لايفيد معها التعمق. وهكذا فإن الفنان العربى لم يقم وزناً للمحسوسات طالما أنها ستبقى فى الأثر الفنى ضمن حدودها المادية. بل اهتم دائماً بالجوهر واندفع وراء المطلق، وراء الله، لكى تنقل معرفته القدر الأكبر من الدلالة الوجدانية(٤).

وفى تصورى، الذى لايتجافى مع الرؤية الصوفية لعفيف بهنسى، أفترض أن التعبير الفنى الجمالى هو تعبير عن تكامل الفكر والوجدان فى وحدة انسانية، لم تغفل فى نفس الوقت كفاية الانسان الحسية، ولذلك كان تعبيره الفنى الذى تمثل بشكل حيوى فى فنونه الزخرفية «الأرابيسك» وكان تعبيره الفنى، نتيجة خبرته الفنية التى اكتسبها من خلال استيعابه لمعنى الجمال فيما خلقه الله.. وعبر عن ذلك بنهج صوفى يسعى إلى محاولة إدراك باطن الأشياء لا ظواهرها فحسب. واتخذ من زخرف الأرض وزينتها أشكالاً نباتية، مما يبعث الحياة والحيوية فيما يخطه أو ينقشه، بل حتى ما قد يصوره. فابتدع الكلمة المكتوبة المزخرفة.

«والخط الكوفى فى المزهر المورق التى تخرج من أطراف حروفه أغصان نباتية دقيقة أوراقاً مختلفة ذات فصوص متعددة الأشكال، كما ابتدع الفنان المسلم أشكالاً وأساليب متنوعة فى فنون الكتابة. زين بها واجهات المساجد وعقودها، وواجهات المحاريب، فبدت رائعة. وهكذا اتخذ الفنان من الكتابة أسلوباً زخرفياً، شمل أنحاء الدولة الاسلامية منذ القرن الثانى الهجرى وما بعده»(٥).

ويظهر ذلك بشكل واضح فى التراث المعمارى الإسلامى، بفنونه المتعددة والمتنوعة، على امتداد الزمان واتساع المكان سواء أكان ذلك فى فنون العمارة الاسلامية القديمة، والآثار الإسلامية الراسخة(٦) أم فى فنون العمارة الإسلامية الحديثة، وما تميزت به فنون عمارة المساجد من قباب مزخرفة، وما احتوته القباب والأقواس من زخارف ومقرنصات وما اشتملت عليه الأسقف والأعمدة والمحاريب. والواجهات والجدران من منمنمات وفسيفساء وزخارف ذات تكوينات فنية خاصة شائعة فى الفن الاسلامى بعامة وفى عمارة المساجد وقبابها بخاصة(٧).

كما أن تكرار الوحدات الزخرفية الاسلامية هو شكل من أشكال الانتقال من المتناهى الى اللامتناهى، وأن الوجود المحدود هو مدخل للوجود المطلق.

كما أن فنون الزخرفة «الأرابيسك» هى فى واقعها الجمالى والفنى عامل أساسى من عوامل التميز للفنون الإسلامية والعربية كما أنها عامل محورى فى فنون المعمار الإسلامى. «فلقد أنتج الفنانون العرب المسلمون سجلاً حافلاً من العناصر النباتية من أوراق وزهور وثمار فى أشكال تجريدية محورة ذات طابع إسلامى فريد، جعلوها تتهادى وتتثنى وتتشابك مع بعضها ومع الكتابات الكوفية، والوحدات الهندسية لتخرج من مجموعتها روائع تبهر الأبصار.

ولقد بلغ من روعة تلك الإبتكارات الزخرفية أن أطلق الفنانون الأوربيون كلمة أرابيسك Arabesque على أية تكوينات زخرفية تتشابك فيها العناصر حتى ولو كانت إسلامية، بحيث ينتج منها ما يشبه ما أبدعه الفنانون العرب المسلمون. ولاشك كما يقول د. حسين مؤنس أن نسبة ذلك إلى العرب تنطوى على أكبر قدر لما وصلوا إليه من أصالة فى زخارفهم، وهى اعتراف بفضلهم فى هذا المضمار الذى لم يبرز فيه غيرهم»(٤).

نظرة مستقبلية:

وواجبنا الآن مع حركة التغير العمرانى الحديثة هو الحفاظ على هذا النمط الفنى من التعبير الإنسانى لا من حيث الشكل باعتبار أن فن الأرابيسك عامل رئيسى ملازم لتراثنا المعمارى الاسلامى منذ أكثر من ألف عام وشائع على ساحة البلاد العربية

شرقاً وغرباً، وعلى ساحة البلاد الإسلامية بل وفى فنون العمارة الإسلامية فى غير البلاد الاسلامية شمالاً وجنوباً فى كل مسجد شيد أو دار اسلامية أقيمت.. إن واجبنا ليس المحافظة على شكل «الأرابيسك» فى الأعمال الفنية ولكن واجبنا يمتد إلى الحفاظ على الخبرة الفنية التى يتوارثها حفظة هذا الفن من الفنانين الحرفيين ورعاية مهاراتهم الحرفية فى تنفيذ تلك الأعمال المبهرة. وأن تكون رعايتهم هى رعاية شاملة تصون هذه الأصالة الإبداعية، وتلك الخبرة الفنية وتنميها وتعمل على نقل خبرة هؤلاء الفنانين الحرفيين المتميزين فى فن الزخرفة الإسلامية إلى أجيالٍ متعاقبة، لتحقق التواصل الثقافى بين ما كان وما هو كائن، بهدفِ تحقيق ما ينبغى أن يكون فى الوقت نفسه.

إن الحفاظ على نماذج هذا الإبداع فى فنِ الأرابيسك الذى توارثناه عبر أجيالٍ مضت. ونزهو بها الآن هى فى حاجة إلى صيانة ورعاية فى مختلف البلاد العربية والاسلامية رعاية وعناية أكثر مما هو قائم الان. كما أن أصحاب هذه المهارات الفنية، والتقنية المتميزة، من فنانين ومبدعين وحرفيين أو حرفيين منفذين، وبخاصة كبار السن منهم، فى حاجة إلى أن يقوم ويثار اهتمام إيجابى بهم، حفاظاً على القدرة الإبداعية للفنان المسلم صانع هذه الفنون وبرؤية أشد وضوحاً. وأن ينشأ من خلال هذا اللقاء الفنى العلمى مؤسسة عالمية، وليكن مقرها هنا فى دمشق، حيث الجامع الأموى، لترعى هذا الفن وفنانيه على مستوى العالم الإسلامى ككل، وحتى يتحقق لنا القدرة على تحقيق التواصل الثقافى والفنى فى الحفاظ على هذا الإبداع الفنى الإسلامى العربى.. وهى مسئولية حضارية وتاريخية قبل أن تكون مسئولية علمية وفنية.

الهوامش:

(١) د. ثروت عكاشة: تاريخ الفن، التصوير الإسلامي الديني والعربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٧.

(٢) المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ١٩٩٠.

(٣) فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٢.

(٤) د. حسين مؤنس: المساجد، سلسلة العالم المعرفة، عدد ٣٧، الكويت يناير ١٩٨١.

(٥) ريتشارد إيتنكهاوزن: فن التصوير عند العرب، ترجمة د. عيسى سليمان وسليم طه التكريتي، وزارة الإعلام بغداد ١٩٧٣.

(٦) عبد العزيز ابراهيم العمري: الحرف والصناعات في الحجاز، في عصر الرسول ﷺ، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، الدوحة ـ قطر، ط١، ١٩٨٥.

(٧) د. عفيف بهنسي: جماليات الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، عدد ١٤، الكويت.

(٨) محمد الحسيني عبد العزيز: دراسات في العمارة والفنون الإسلامية، المطبعة العصرية، الكويت.

(٩) محمد علي عبد الله: الزخرفة الجبسية في الخليج، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، الدوحة، قطر ١٩٨٤.

(١٠) مصر الإسلامية: الهيئة العامة للإستعلامات القاهرة.

(١١) أ. د. يوسف شوقي: قبة الصخرة، وزارة الإعلام، سلطنة عمان، مسقط ١٩٨٧.

(١٢) Ernst I. Grube: The World of Islam, Paul Hamlyn London, 1967..

(١٣) Titus Burkhardt.: Art of Islam, Language and Meaning, Westerham Press, 1976.

الفولكلور فى ثقافتنا المعاصرة

الفولكلور وسيلة مباشرة من وسائل التواصل الثقافى الحى بين الشعوب.

إن المتأمل فى واقع الثقافة المصرية المعاصرة منذ عام ١٩١٩ إلى الآن وفى الدعوة إلى تمصير التعليم وسيادة اللغة العربية فيه، والمنصت لأناشيد الثورة المصرية وأغانيها حينذاك، وما واكب ذلك من غنائيات سيد درويش ثم أشعار بيرم التونسى وغيرهما، يجد أن الوعى بالذات المصرية، وتأكيد الشعور القومى، كانا محور الحركة الثقافية فى ذلك الوقت.

إن ما كان رجل الشارع يردده من هتافات، وما ابتكره من أهازيج وأزجال، كان تعبيراً مباشراً عن صحوة ثقافية، تعى حيوية التراث المصرى، وتعبر عن مأثورات هذا الشعب، ولكن فى إطار سياسى يهدف إلى طرد المستعمر، وإلى تحقيق الاستقلال التام.

لقد كانت ـ بحق ـ حركة ثقافية تنبض بكل ما اعتمل فى فكر الإنسان المصرى ووجدانه من تطلع نحو تحقيق وجوده بإرادته الحرة، ورفض لما فرض عليه من ثقافة أجنبية ولغة أعجمية لايرضاها وسيلة للتعبير عن مكنوناته وللتعبير عما يريد.

ومع هذه الثورة كانت انبثاقه الوعى الفنى فى تأكيد أشكال التعبير الشعبية، التى تكون مأثورات المجتمع. وحينما ملك الشعب حريته بإراداته، تطلع إلى تحقيق هويته

الثقافية، بالكشف عن مكونات ثقافته الأصيلة، واتجه نحو تراثه يكشف عن مكوناته، ويبحث عن خصائص مأثوراته، بنظرة علمية واعية، تحاول النفاذ إلى ما يحمله هذا التراث وهذه المأثورات من مقومات وجوده الثقافي.

- ومع ثورة يوليو ١٩٥٢ اتجه الوعى الثقافى المصرى إلى واقع إيجابى يتمثل فى الكشف عن ثقافة الإنسان المصرى الحية، تلك الثقافة التى تتواصل فى حيويتها واستمراريتها مع موروثاته الحضارية، واتجه المثقفون والفنانون المصريون إلى العمل على تأكيد تلك المقولة الثقافية، فنشطت حركة الاهتمام بالفولكلور المصرى، سواء فى آداب عامة الناس فى القرى المصرية، أو فى بوادى مصر وواحاتها، على اساس أن الفولكلور هو تعبير عن النشاط الحيوى والفكرى والوجدانى والمادى للإنسان، وأنه يشكل البنية الأساسية والأصيلة لثقافة المجتمع، بما تحمله المواد الفولكلورية من موروثات ثقافية ذات قيمة حضارية وتاريخية وإبداعية، لها وظيفتها الحية فى المجتمع الإنسانى.

ومواد الفولكلور، أو المأثورات الشعبية - إذا أخذنا بالترجمة الدقيقة للمصطلح الإنجيليزى Folk-Lore - تعتمد على الخبرة الثقافية والفنية التى تتناقل تلقائياً من جيل إلى جيل فى طواعية شديدة، وبطريق مباشر وغير مباشر، لتعبر فى النهاية بتنوع موادها عن الذات الجمعية للمجتمع، وعن فكر الجماعة الإنسانية صاحبة هذه المأثورات ووجدانها، بما تشتمل عليه هذه المأثورات من أشكال الإبداع الفنى، سواء تمثل ذلك فى فنون الثقافة الشعبية، مادية كانت أو عقلية أو جدانية، أو فيما تشتمل عليه التقسيمات الفرضية، للثقافة من معارف، ومعتقدات وتقاليد مأثورة، أو أنماط وأنساق من العلاقات والنظم الاجتماعية التى تحكم سلوك الفرد داخل الجماعة؛ والتى تمنح الجماعة الإنسانية طابعها الاجتماعى الخاص، وتحدد بشكل ما موقف هذه الجماعة الإنسانية إزاء تجربة الحياة، بل إزاء الوجود الإنسانى كله. إضافة إلى ذلك خصائصها اللغوية على أساس أن اللغة وسيلة تعبيرية يتميز بها الإنسان، وهى كذلك وسيلة اتصال بين الفرد وبين غيره من البشر، ومن حيث إن اللغة وسيلة من وسائل التعبير عن القدرات الإدراكية للإنسان.

والمأثورات الشعبية على اختلافها ـ من آداب شعبية، وفنون تشكيلية، وفنون موسيقية، وإيقاعات حركية، وتشكيلات من الرقص الجماعى، وبما تشتمل عليه من فنون التعبير، من إيماءات وإشارات ذات دلالات فكرية، وفنون من المهارات والفروسية واللعب وتشكيل لفنون العمارة، وأشكال من الزينة والتجميل، وغير ذلك من طرز الإبداع الشعبى فى مجال الصناعات الشعبية ذات القيمة الفنية والجمالية ـ تعبر كلها عن العملية الإدراكية للمجتمع فى إطار من عاداته وتقاليده المتوارثة، كما تعبر عن رؤية الإنسان الجمالية لواقع الحياة التى يعايشها، على أساس أن الإدراك الفنى والجمالى للأشياء هو لقاء بين عالم الذات وعالم الأشياء.

فالإبداع الشعبى بطبيعته الأصلية هو تعبير عن الجماعة فى كليتها، حتى وإن ظهر دور الفرد فى هذا التعبير واضحاً أحياناً، فيما يردده المؤدون للإبداع الشعبى من مرويات، أو يشكله أفراد من المجتمع فى أعمال تشكيلية فنية، من نسيج أو تطريز أو نقش أو زخرفة أو وشم، إلى غير ذلك ما قد يحتاج إلى مهارة فردية فنية متميزة فى نقل الموروث الثقافى إلى واقع الحياة اليومية للمجتمع.

فالإبداع الفنى هو فى واقعه ضرورة من ضرورات النشاط الحيوى للانسان داخل مجتمعه[١]. لذلك كان من الحتمى أن يكون للإبداع الشعبى بمأثوراته المتواصلة، وموروثاته المتعاقبة دور حى وبارز وواضح المعالم والسمات فى ثقافة أى مجتمع. وهو دور يرتبط أساساً بعملية الوعى القومى الذى ينبثق فى وجدان الشعوب فيحدد مسارها الحضارى بين حضارات الشعوب.

ويتحدد هذا الدور أيضاً طبقاً لطبيعة العملية التى تواكب هذا الوعى فى كشفها عن مكونات هذا الإبداع وأشكاله، وتحديد عناصر هذه المكونات وخصائصها، ومعرفة الملامح الأصيلة لها، وإدراك أشكال هذه العناصر فى مختلف مجالات التعبير الأصيلة والأصلية، ثم توظيفها مرة أخرى توظيفاً فنياً دقيقاً فى مجالات التعبير الحديثة ووسائلها المعاصرة. ذلك بأن العناصر المكونة لأشكال الثقافة الشعبية هى عناصر حية، لها وجودها الحى فى فكر الجماعات الإنسانية ووجدانها.

وبقدر وعينا وادراكنا لمدى حيوية هذه العناصر الشعبية المأثورة والأصيلة، وبقدر رعايتنا لها، تنمو هذه العناصر نمواً طبيعياً، وتأخذ أشكالها النامية المتغيرة، دون مسخ

أو تشويه. وبقدر توظيف هذه العناصر ـ بنموها الطبيعي وحيويتها ـ في مجالات ثقافية جديدة، وإبداعات فنية محدثة، تظل هذه العناصر الأصيلة حية، وتنمو بنمو المجتمع نفسه، وتحفظ لثقافته أصالتها، كما تمنح عملية التحديث والتجدد خصائصها الذاتية، وملامحها المتوارثة، في حيوية تلقائية، وتوافق طبيعي في واقع حركة النمو الثقافي والاجتماعي للمجتمع(٢).

ومن ثم فإن أي عملية ثقافية في المجتمع، لاترتبط في حركتها النامية بإيقاع حيوية المأثورات الشعبية في هذا المجتمع، تخرج بها من إطار النمو الثقافي الطبيعي إلى مجال التناقض بل التضاد. بل إن هذه العملية الثقافية المحدثة ستغدو مجرد فرض لمجموعة من القوالب المرصوصة ذات الأشكال الثقافية المفرغة، التي لاتحمل في كيانها عوامل التواصل والتتابع والنمو، على حين أن العملية الإبداعية المحدثة، النابعة من صلب مأثورات المجتمع، سوف تكون في واقعها الثقافي عملية، إدراكية لواقع المقومات الثقافية للمجتمع. تمتزج فيها الرؤية العلمية المدققة مع الرؤية الفنية الواعية لطبيعة هذه المأثورات الحية وخصائصها، لا من حيث شكلها العام بما هي تراث شعبي حي، بل من حيث تركيبها البنيوي وسماتها المتلاحمة بوصفها مأثورات شعبية تحمل من التراث وإبداعات السلف عناصر أصلية.

وقد يتوسل الباحث الذي يسعى إلى معرفة المكونات الأصلية والأصيلة لتلك المأثورات بأكثر من منهج علمي، وبأكثر من وسيلة علمية، بهدف معرفة الطبيعة الحية والواقعية لهذه العناصر معرفة علمية ودقيقة، لكي تكون هذه العناصر مادة واضحة المعالم، يمكن توظيفها أو استخدامها في تحقيق عملية إبداعية جديدة، بما تحتوي عليه من رموز أو عناصر اسطورية لها في باطن الإدراك الإنساني دلالات عميقة، وأبعاد حضارية متميزة..

وتتطلب هذه العملية الثقافية فيمن يتصدى لها خبرة واعية بموضوع عمله، كما أن تكوين شكل جديد من أشكال الثقافة يتطلب خبرة واعية بمعطيات الثقافة المعاصرة نفسها، حتى لاتكون عملية التزاوج بين الأصيل والمحدث المبتكر هي عملية فرض قوالب بلا مضامين، أو تركيب أشكال لايأتلف بعضها مع البعض الآخر.

ومن الضرورى والمهم أن تكثف الجهود العلمية التى تتصدى للمأثورات الشعبية، وأن تتضاعف البحوث العلمية للكشف عن خصائص الإبداع الشعبي ومكوناته، وأن تكون نتائج هذه الجهود العلمية أمام الفنانين والأدباء والمفكرين ميسرة، حتى لاتكون مواد هذه الجهود العلمية حبيسة أدراج مغلقة، أو محاطة بأنانية ونفعية فردية، وأن يكون العطاء العلمى عطاء قومياً لا أنانية فيه، وأن يكون الإبداع الفنى تواصلا لعطاء الباحثين والدارسين، لا استغلالاً لنتاج جهدهم العلمى، بل إن حفظ حقهم الأدبى مطلوب قبل المادى، ودون تجهيل لهذا الجهد.

ينبغى أن ندرك أن عملية توظيف مواد من الفولكلور التى جمعها الجامعون وبحثها الباحثون فى أعمال فنية محدثة، تمثل إضافة إلى الجهد العلمى الذى استخلص هذه المواد من بيئاتها الأصلية، ومن أصحابها الحقيقيين أبناء الشعب.

جهود الرواد:

لقد ارتبطت النهضة المصرية المعاصرة بجهود رواد ومفكرين من أبناء مصر، ممن إلتفتوا إلى أهمية الثقافة الشعبية فى الكشف عن معالم الذات المصرية، سواء أكان ذلك من خلال أمثالها وأقوالها السائرة فيما سجله العلامة أحمد باشا تيمور، أم كان من خلال النتاج الفكرى للأستاذ الشيخ أمين الخولى، ومجموعة تلاميذه من الأمناء على الثقافة المصرية، ومن بينهم الأستاذ الكبير الدكتور عبد الحميد يونس، الذى بدأ دراسات الأدب الشعبى فى جامعة القاهرة، التى امتدت إلى خارج جامعة القاهرة، إلى غيرها من الجامعات المصرية والعربية. وكذلك م الأستاذ الدكتور أحمد أمين بالعادات والتقاليد والتعابير المصرية، فوضع قاموساً لها يعد إلى اليوم علامة بارزة على طريق الدراسات الجادة للمأثورات الشعبية. هذا بالإضافة إلى دراسات الدكتور فؤاد حسنين لقصصنا الشعبى، والدكتورة سهير القلماوى لألف ليلة وليلة، والدكتور عبد العزيز الأهوانى لفن الزجل، وما واكب ذلك من دراسات ظهرت بعد هؤلاء الرواد، تناولت جوانب متنوعة من الثقافة الشعبية المصرية تراثاً ومأثوراً.

وقد صاحب هذه الحركة العلمية ـ داخل الجامعة وخارجها جهود فى دراسة الأدب الشعبى وفنونه، كان الأستاذ أحمد رشدى صالح رائداً لها، وكان جهد هذا الرائد

العظيم موازياً لجهود الدكتور عبد الحميد يونس. وقد أدت جهودهما معا إلى حركة علمية متميزة فى جمع أنماط الفنون الشعبية المصرية وتسجيلها ودراستها. ولايمكن لباحث أن يؤرخ لحركة دراسة الفنون الشعبية المصرية، بل العربية أيضاً، دون أن يسجل لهذين الرائدين العظيمين دورهما الخلاق فى إثارة الوعى العلمى الدقيق بالفولكلور منذ منتصف هذا القرن، وحرصهما فى أثناء عملهما بلجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للفنون والآداب (حينذاك) على ضرورة إنشاء مركز للفنون الشعبية (وهو المركز الذى أنشىء فعلاً فى ١٥/١٠/١٩٥٧ واختير الأستاذ أحمد رشدى صالح ليكون أول مدير له).

أضف إلى ذلك كله تنبه الأستاذ الكبير توفيق الحكيم إلى ما يحمله التراث المصرى من وعى بالذات المصرية فى شموليتها الحضارية وخصوصيتها الفكرية.

كذلك كان لاتجاه بعض الفنانين والأدباء إلى توظيف عناصر من الفن الشعبى فى إبداعهم الفنى أثر كبير فى إبراز الارتباط بواقع الحياة المصرية فى أصالتها، بدافع من حب الوطن، فكانت المقطوعة الموسيقية «موكب النور» للاستاذ الموسيقار محمد عبد الوهاب تعبيراً فنياً عن واقع موسيقى الذكر والذاكرين، كما استلهم آخرون جملاً موسيقية شعبية وأدخلوها فى توزيع أوركسترالى جديد.

وكذلك اتجه بعض الموسيقيين إلى استخدام آلات موسيقية شعبية فى أداء ألحان حديثة، فظهر المزمار مع الأوركسترا الحديث، ودخلت بعض الآلات الشعبية بمؤديها الأصليين فى تكوين فرق موسيقية جديدة، على نحو أثار الاهتمام ولفت الأذهان إلى دور هذه الموسيقى وآلاتها ومؤديها. وقد تزايد الاهتمام بهذه الأشكال الفنية من الأداء الشعبى الموسيقى، إلى حد أن كونت وزارة الثقافة داخل قطاع الثقافة الجماهيرية فرقة للآلات الموسيقية الشعبية.

وقد صاحب ذلك ازدهار آخر فى مجال الفنون التشكيلية التى اعتمدت فى أعمال فنانيها على موضوعات من التراث والمأثورات الشعبية المصرية، فقد سارت حركة الفنون الجميلة التى استلهمت مواد من الفنون الشعبية سيراً حثيثاً صحيحاً. وحققت تواصلاً فنياً وحضارياً بين ما أبدعه الفنانان العظيمان مختار ومحمود سعيد والوعى القومى بالذات المصرية.

أوبريت ليل يا عين:

وإذا كنا نتحدث الآن عن الجانب التعبيرى فى المأثورات الشعبية فلابد لنا من الإشارة إلى عمل فنى كان له أثره الواضح فى تكوين فرق الفنون الشعبية المعاصرة. هذا العمل هو (أوبريت ليل يا عين)، الذى تبنته مصلحة الفنون، أو بصورة أدق تبناه الكاتب الكبير الأستاذ يحيى حقى حينما كان مديرا عاماً لمصلحة الفنون فى عام ١٩٥٦، الذى وفر كل الإمكانات لكى يخرج هذا العمل، بشكل متكامل وبصورة فنية ذات طابع خاص.

ولقد أثمر هذا العمل الفنى «ليل يا عين» تكوين فرقة رضا للفنون الشعبية، ومن بعدها الفرقة القومية للفنون الشعبية. وهذا ما حقق لحركة الفولكلور المصرى بأشكاله التعبيرية الراقصة والغنائية والموسيقية مساراً جديداً فى العروض الفنية المسرحية الحديثة.

ويكفى الإشارة إلى ما تضمنته عروض «ليل يا عين» من رقصات «عرائس المولد»، و«فوانيس رمضان»، و«التحطيب»، وغير ذلك من رقصات جماعية واستعراضية، ولوحات راقصة كانت بطلتها الأولى الفنان نعيمة عاكف ومطربتها الفنانة شهر زاد، والمطرب الغنائى كارم محمود، بالإضافة إلى الفنان الشاب محمود رضا ومجموعة رفاقه من الشباب الهواة.

وقد أثار هذا العمل الفنى الوعى الفنى لتكوين فرق تؤدى لوحات راقصة تعبر عن الفنون الشعبية المصرية، سواء أكان ذلك فى محاولات الفنانة الراقصة نيللى مظلوم» أو محاولات غيرها من الفنانات اللاتى وجدن فى هذا الشكل الجديد من العروض الراقصة مجالاً آخر لتقديم رقصاتهن فى إطار جديد مغاير للشكل التقليدى الذى يؤدى فى الملاهى الليلية.

وقد أثارت عروض «ليل يا عين» على مسرح دار الأوبرا الاهتمام بهذا الشكل الجديد، فطرحت عدة أسئلة مهمة حول ماهية الفن الشعبى المصرى وملامحه وعناصره، وحول ما يقتبس منه، ومدى حرية الفنان فى محاكاته.

وقد عقدت عدة ندوات ثقافية حول عروض «ليل يا عين»، منها ندوة جمعية خريجى قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب بجامعة القاهرة. وقد حضر هذه الندوة –

على سبيل المثال لا الحصر وحسبما تسعفنى الذاكرة ـ الدكتور رشاد رشدى والدكتور لويس كامل والدكتور طه محمود طه، ومجموعة كبيرة من المثقفين. وقد حضر من المشاركين فى «أوبريت ليل يا عين» مخرجه الأستاذ زكى طليمات، ودار نقاش جاد حول مدى أصالة ما يقدم، ومدى إمكانية تطوير ذلك لتحقيق أوبريت مصرى متكامل العناصر.

وكان من نتيجة هذا الحوار الواعى أن كلف الأستاذ يحيى حقى الأستاذ زكريا الحجاوى (ناظم أغانى ليل يا عين) ووكيل المسرح الشعبى بجمع مجموعة من الفنانين الشعبيين الأصليين لتقديم عروضهم الفنية الأصيلة فى مهرجان فنى للفنون الشعبية على مسرح الأزبكية الصيفى، ضمن الاحتفالات الوطنية بالعيد الخامس لثورة يوليو (١٩٥٧)، وهو أول عيد للثورة بعد الاعتداء الثلاثى على مصر.

وقد كلفنى الأستاذ يحيى حقى، بحكم عملى فى مصلحة الفنون فى المكتب الفنى الذى كان يديره أديبنا الكبير الأستاذ نجيب محفوظ مع الأستاذ الأديب الكبير على أحمد باكثير ـ بوضع تقرير عن هذا العمل الفنى الشعبى. وقد فصلت القول فى هذا التقرير عن عروض هذا المهرجان الفنى الكبير. الذى ضم نخبة متميزة من أبناء مصر فى مختلف محافظاتها، من فنانين متجولين، مثل الفنان الشعبى «محمد المحلاوى» الشهير «بأبى دراع»، وفنان الأسكندرية الهاوى «حلال عليه»، وهو صاحب محل بقالة برأس التين، وكذلك الفنانة خضرة محمد خضر وفرقتها الشعبية، وغير هؤلاء من أبناء الصعيد، ممن حضروا على نفقتهم الخاصة لتقديم عروض «التحطيب» للتعبير عن فرحتهم بالعيد الخامس للثورة.

على أية حال لقد لقى هذا المهرجان إقبالاً جماهيرياً من مختلف فئات سكان القاهرة، ومن الأهالى فى بعض العواصم المصرية التى تنقل بينها.

لقد حدد هذا المهرجان بشكل مباشر بداية الطريق لجمع أنماط من الإبداع الشعبى وتسجيلها. ولم يمض على ذلك شهر حتى صدر القرار الوزارى بإنشاء مركز الفنون الشعبية ـ كما أشرت. وقد كان الهدف الأساسى من إنشاء هذا المركز هو جمع مواد الفنون الشعبية المصرية وتسجيلها ودراستها، وأن تصبح مواد هذه الفنون ميسرة للباحثين والدارسين.

وقد تطورت جهود هذا المركز حتى أصبح مركزا لدراسات الفنون الشعبية، وركيزة أساسية بعد ذلك من ركائز اكاديمية الفنون، ووحدة اساسية من وحدات المعهد العالى للفنون الشعبية، الذى أنشىء فى عام ١٩٨١.

ومن خلال هذا الاستقراء السريع لهذه الجهود الفنية والثقافية والعلمية المتتابعة، يمكن لنا أن نتبين أنه منذ بدايات النصف الثانى من هذا القرن قد بذلت جهود عدة فى محاولة القيام بنهضة فنية وثقافية تعى مسئوليتها القومية.

تكامل الجهود الفكرية:

لقد أسفرت جهود فرقة «ليل يا عين» من خلال عمل واحد فى عام ١٩٥٦ عن اهتمام جاد وجديد فى الحركة الفنية المسرحية الاستعراضية، نتيجة لتضافر الجهود الواعية والخبرات الناضجة فى إخراج تلك القصة الشعبية التى جمعها الأستاذ توفيق حنا من رواتها الشعبيين الأصليين. ثم أعدها للمسرح الأديب على باكثير. ونظم أغانيها الفنان زكريا الحجاوى. ووضع موسيقاها وقاد الأوركسترا فيها الموسيقار عبدالحليم نويرة. وأخرجها الأستاذ زكى طليمات بأسلوبه المتميز.

إن عملاً يجمع هذه النخبة المتميزة من أبناء مصر لابد أن يكون فى النهاية عملاً له قيمته الثقافية والفنية، وأن يكون دافعاً لإنجاز أعمال ثقافية وفنية جديدة.

وقد أفضى ذلك إلى قيام الدولة متمثلة فى وزارة الثقافة والارشاد القومى (حينذاك) بإنشاء الفرقة القومية للفنون الشعبية. التى ضمت نخبة من شباب الجامعات وخريجى معاهد التربية الرياضية، واستقدمت لها خبيرا متخصصاً فى العروض الفنية الشعبية. وفى الوقت نفسه كون محمود رضا وشقيقه على رضا فرقة رضا للفنون الشعبية، التى قدمت عروضها فى مرحلة سابقة لعروض الفرقة القومية للفنون الشعبية، التى قدمت عرضها الأول على مسرح دار الأوبرا فى عام ١٩٦٣. وفى عام ١٩٦٤ قدمت برنامجاً استعراضياً ناجحاً على مسرح البالون، عدلت فيه من برنامجها الأول، وازدادت ارتباطاً بواقع الفنون الشعبية المصرية. وقد اشترك فى هذا العرض بعض عازفى الربابة والسمسمية والقصبة والدفوف، الذين قام بجمعهم مركز الفنون الشعبية، بعد تدريب مستمر على أداء ألحانهم الشعبية دون نشاز، بإشراف الموسيقار سيد مكاوى، هذا، ويضم أرشيف مركز الفنون الشعبية تسجيلاً لهذه التجربة الفنية المتميزة.

وقد كان نجاح الفرقة القومية وفرقة رضا للفنون الشعبية حافزاً لتكوين فرق إقليمية في محافظات مصر، حتى أصبح في كل محافظة فرقة للفنون الشعبية تشرف عليها الثقافة الجماهيرية.

لقد كان لهذه الجهود أهميتها بغير شك، ولكن الكم الكبير يضحى أحياناً بالكيف، خصوصاً في غيبة التوجيه العلمي، حيث يصبح العمل الفني اجتهاداً ذاتياً وجهداً فردياً. ومن هنا جاء النقد الشديد لهذه الفرق، وبخاصة بعد إقامة مهرجان الإسماعيلية الأول للفنون الشعبية في بداية خريف ١٩٨٥، والثاني في الوقت نفسه تقريباً من عام ١٩٨٦، إذ أسفرت مقارنة عروض الفرق الإقليمية المصرية بعروض الفرق العالمية عن ضرورة إعادة النظر في أمور كثيرة.

لقد أصبحت حركة الفنون الشعبية الاستعراضية موضع تقويم علمي ونقد فني، وهو أمر لم يكن يحدث من قبل بشكل واضح. وقد أسفرت الندوات العلمية التي عقدت لهذا الغرض عن إعادة النظر في تكوين هذه الفرق ورسالتها وهدفها، وتحديد وظيفتها في حياتنا الثقافية المعاصرة، فليس من المعقول أن تبدأ هذه الحركة بدايتها القوية الموفقة، ثم تصل إلى مرحلة أدنى في عروضها شكلاً وموضوعاً. وعلى سبيل المثال تجد الإشارة إلى الأزياء الشعبية لعروض هذه الفرق. لقد كانت تصميمات الفنان التشكيلي عبد الغني أبو العينين لأزياء الفرقة القومية في عروضها في عام ١٩٦٤ نموذجاً فنياً متميزاً للأزياء المصرية الشعبية. وهو تصميم أعرف جيداً أنه قد استوحاه من واقع البيئة المصرية، بعد المعايشة المباشرة لهذه البيئة. لكن ما حدث بعد ذلك في عروض بعض الفرق الإقليمية أن الأزياء كانت تصمم من وحي الخيال أو فيض الذاكرة، وهو أمر قد تداركته بعض الفرق الإقليمية، وانتبهت إليه أجهزة الثقافة الجماهيرية، وقد ظهر أثر ذلك في مهرجان ثقافة البوادي وفنونها، الذي نظمته الثقافة الجماهيرية خلال شهر ديسمبر سنة ١٩٨٦ بالعريش.

الفنون التشكيلية:

لقد كان هناك إلى جانب هذا الجهد الفني في مجال الفنون التعبيرية جهد آخر له أهميته في اثارة الاهتمام بالفنون التشكيلية الشعبية، تمثل بشكل مباشر في المتحف الزراعي بالدقي، الذي قدم له الدكتور عبد الرازق صدقي وزير الزراعة الأسبق،

ورئيس الجمعية المصرية للفنون الشعبية، كل معاونة شخصية ورسمية، لكى يجعل من هذا المتحف متحفاً إثنوجرافيا عن العادات والتقاليد فى القرية المصرية. أضف إلى ذلك جهود الفنان على كامل الديب وزملائه من المسئولين والعاملين بالمتحف فى جعل هذا المتحف ذا طابع متميز بين المتاحف النظيرة فى العالم، بما يضم من النماذج المعبرة عن واقع الحياة فى القرية المصرية بفنونها وبعض عاداتها وأشكال الحياة اليومية فيها. وقد واكب ذلك ظهور اهتمام واضح لدى الفنانين التشكيليين بما تحمله البيئة المصرية من تراث فنى حى. كذلك فقد قاد المهندس المعمارى حسن فتحى حركة فنية معمارية تحفظ للعمارة المصرية الشعبية والتقليدية أصالتها، كما كون الأستاذ سعيد الصدر مجموعة من الفنانين الذين تنبهوا إلى الأصالة التاريخية لصناعة الفخار المصرى. وكذلك راد الفنان المفكر حامد سعيد نخبة متميزة من الفنانين المصريين فى تأمل واقع خبرة الإنسان المصرى الفنية، وتأمل إبداع الإنسان المصرى فى حياته اليومية. وتشكلت فى مصر مجموعات من الفنانين المحدثين تجتمع فى أعمالهم الفنية خبرة الحداثة الفنية بالمدارس المعاصرة وأصالة التعبير عن واقع الإبداع الشعبى المصرى، سواء ظهر ذلك بشكل مباشرة فى أعمال الفنان التشكيلى سعد كامل، أو فى أعمال الفنان المتميز خميس شحاته، أو فى أعمال مجموعة الفنانين الذين عشقوا الفن الشعبى شكلاً وموضوعاً، مثل رفعت أحمد وعلى دسوقى وأحمد الرشيدى وبقية جيلهم من الأكاديميين فى كليات الفنون التطبيقية والجميلة، الذين جمعوا بين الدراسة والإبداع الفنى، فى محاولة لتحقيق الأصالة فى إبداع يتوافق مع الحركة الفنية العالمية. هذا، ويكشف الكم الكبير من الدراسات العليا للماجستير والدكتوراه التى تختص بموضوعات من المأثورات الشعبية المصرية عن هذه الحركة الواعية فى الفن المعاصر.

ولن تكشف دراسة أشكال الإبداع الفنى الشعبى عن قيم جمالية جديدة فحسب، بل سوف تكشف عن مجالات جديدة منه. كما أن الدراسة المقارنة لأنماط هذا الإبداع المتميز، سوف تمنح الفنان المثقف الحديث رؤية جديدة لقيم محدثة فى الإبداع، تزيد من ثراء عناصر الإبداع الفكرى والفنى فى ثقافتنا المعاصرة. فتراثنا الشعبى معين لا ينضب ومأثوراتنا الشعبية هى فيض يتدفق ليكشف عن مقومات إدراكنا للحياة والإنسان.

الهوامش :

(١) Packham: Mores; Man's Rage For Chaos; Biology; Behavior and the Arts; Schoken; N.Y. 3rd Printing 1973.

(٢) انظر : استلهام عناصر من الفولكلور فى الإبداع الفنى الحديث.

المأثورات الشعبية
والإبـــداع الفنى

مدخل :-

تسعى هذه الدراسة نحو محاولة تحديد الفروق الفرضية بين الذاتية الفردية والذاتية الجماعية فى الإبداع الفنى.. بمفهومها الفولكلورى دون أدنى محاولة لوضع مقارنةتقييمية بين الإبداع الفنى الفردى والإبداع الجماعى الشعبى بإعتبار أن الفن هو فن فحسب سواء خضع هذا الإبداع الفنى لمعايير المدارس المتنوعة من كلاسيكية إلى ما بعد السيريالية، أم كان فنا يخضع لقواعد التعبير الفنى الشعبى المتعددة، بتعدد مجالاته الإجتماعية، أو المكانية أو الزمانية ومناسبات أدائه وفئات أعمار أصحابه، وسواء أكان ممارسه أو مؤديه فرداً أو أكثر من فرد بوصفه إبداعا فنيا أو اشترك فى تحقيقه، أكثر من فرد، مثلما يحدث ذلك فى فنون الدراما والموسيقى أم كان هذا الفن يقدمه فنان واحد وبخاصة ما تتميز به الفنون التشكيلية على الرغم مما ظهر حديثا من نزعات تتجه إلى شكل من أشكال التكامل، بين أكثر من فنان، فى إنتاج عمل فنى واحد.

أم كان هذا الفن هو واحد من أشكال التعبير الفنى الشعبى، الذى يشترك فى أدائه وإنتاجه جماعة من أبناء المجتمع الذى نشأ فيه.

مع ملاحظة أنه قد تتداخل، أحياناً، جوانب من الفنون التقليدية المتوارثة مع عناصر من الفنون الشعبية المتداولة الشائعة، والمتوارثة أيضاً.. ولكنها تخضع أكثر من الفنون التقليدية لعوامل التغير الثقافى والإقتصادى والإجتماعى إلى غير ذلك من أشكال وأساليب هذا التغير ومضامينه وأهدافه.

وحينما نتناول عملية الإبداع الفنى بين الفردية والجماعية فإننا نتناول ذلك من خلال وجهة نظرنا، التى تسعى دائما إلى تأكيد أن عملية الإبداع الفنى الشعبية، هى عملية إرادية، وليست تلقائية، وهى عملية تهدف إلى التعبير المباشر عن واقع تجربة الإنسان خلال ممارسته لمختلف جوانب الحياة، كما أنها تعبير عن موقفه الفكرى والوجدانى إزاء مواضيع الحياة فى مجتمعه.

فالإبداع الشعبى ليس إبداعا غير إرادى، بل هو فعل إنسانى بما يحمل لفظ الفعل من فكر مسبق وتحقيق إرادى، ينقل ما هو تصورى إلى ما هو حقيقى، وما هو خيالى إلى ما هو واقعى، ويحدد الإنسان ذلك بشكل فنى وجمالى، وبمختلف وسائل التعبير الفنية، من خلال رؤية الإنسان للكون وعلاقاته بغيره وبما يحوطه من مظاهر الطبيعة والكائنات.

ويفسر هذ الإبداع - فى الوقت نفسه - عملية التلاقى بين الإنسان والطبيعة، وبين الإنسان والإنسان الآخر فكراً ووجداناً بل يشرح، أيضا، موقف الإنسان إزاء الوجود.. وجوده ومظاهر الوجود التى تحوطه، بكل ما يحمل هذا الوجود من مكونات طبيعية يعيشها الإنسان ويعيش معها مؤكدا، فى الوقت نفسه، أن الإبداع الشعبى، فى قادم الأعوام، سيكون هو - كما هو دائما - حلقة الصلة بين ما كان وما سيكون، فى تواصل ثقافى حى، يعبر عن ذات الإنسان فى حيويتها وتدفقها المستمر، يحمل بين أعطافة خصوصية ثقافة الأمة فى ديناميكية تشمل المتغيرات الحادثة، بإعتبار أن هذه المتغيرات هى من فعل الإنسان نفسه.

لذلك فإنه من الضرورى النظر إلى أشكال الإبداع الفنى الشعبى فى إطار من الرؤية المستقبلية لما يجب أن تكون عليه الحياة؛ بإعتبار أن المتغيرات التى تحدث فى أشكال وموضوعات الإبداعات الشعبية ليست استمرارية لما كان، بل هى

متغيرات بالإضافة أو بالحذف لبعض عناصر ما كان، وإحلال بدائل لها أحيانا تتوافق مع واقع ما هو كائن في هذه الحياة.

هذه المتغيرات تحدث من خلال رؤية واقعية لما يجب أن تكون عليه أشكال التعبير عن الحياة وذلك من حيث أن الإبداع الشعبى، على إختلاف وسائل التعبير التى يتوسل بها، وفى إطار من عاداته وتقاليده ومعتقداته هو إبداع إرادى يرتبط بوعى المجتمع نفسه لما يحوط هذا المجتمع من متغيرات فى الطبيعة وتصاريف الحياة وتصانيفها.

وقبل أن نناقش هذه القضايا التى تشكل جوانب مهمة فى بنية الإبداع الفنى الفردى أو الشعبى لابد لنا أن نتساءل عن الفن: ما هو؟!

ما الفن..؟!

سؤال تنوعت وتعددت فى إجاباته الآراء.. آراء الفلاسفة والفنانين.. سواء أكان ذلك من حيث إن موضوع الفن هو الجمال، أو من أن وظيفة الفن هى التعبير عن الجانب الوجدانى والشاعرى فى الإنسانى، دون إغفال للجانب الفكرى، والبحث عن قضايا الإنسان، بصفته إنسانا، وعن واقعه الإجتماعى.. أم كانت الإجابة بأن الفن وظيفته الكشف عن الجمال والجمال المطلق فى الإنسان وغير الإنسان، دون شبهة من منفعة ذاتية أو مطلب نفعى فى الحياة، وتعددت الآراء، وتباينت الرؤى، وأختلفت الأفكار، ولكنها جميعا تلاقت وتآلفت واتفقت على أن الفن هو تعبير دقيق صادق عما يشعر به الإنسان أو عما يحسه بحواسه، أو يدركه بفكره، من خلال عملية عقلية منطقية، أو عما يتراءى له بخياله، أو حتى يتوهمه فى أحلام اليقظة أو فى النوم العميق، حين يبدو له الوجود بصور متباينة، من خلال أحلام مدهشة.

فالفن.. تعبير عن الإنسان فى جميع حالات وجوده.. كما أنه تعبير عن علاقة الإنسان بالإنسان الآخر، وعن علاقة الإنسان بالطبيعة والوجود.

كما أنه تعبير، أيضاً عما فى الوجود كله، من تناغم وتآلف أو من تضاد وتنافر.

إبداع جديد:

وعلى أية حال، فالفن هو إبداع جديد، يكشف به الإنسان عن الـ «أنا» وعن الـ «نحن» والـ «هو» سواء أكان أل «هو» هذا كائن حى أم غير حى. سواء أكان مرئيا، أم غير مرئى، لا يدركه أولا يراه سوى الإنسان الفنان، مهما كانت وسائل الرؤية التى يتوسل بها.. أو مصادر التعبير التى يستخدمها أو يستلهمها، فى رؤيته هذه أو رؤاه تلك.

وتتعد الآراء، فى هذا وذلك، بين أن الفن هو تقليد دقيق ومحاكاة تامة لما فى الواقع.. أو أن الفن حدس مباشر يكشف به الإنسان مضمون الأشياء ويدرك غاياتها، وسواء أكان هذا الحدس فكرى أو حدث، هو حدس وجدانى، فهو إدراك شمولى للوجود.. وجود الإنسان ووجود الكون الذى يحوط الإنسان.

وتشترك الآراء، جميعا، فى أن الفن هو تعبير.. تعبير دقيق صادق عن أى موضوع يعن للإنسان، أو عن أى حدث يواجهه، أو عن أية حالة يمر بها، أو أى تصور يفترضه الإنسان أو يختاره.. أو يخضع له.. فيجسده بالكلمة أو بالخط واللون والكتلة أو بالحركة الإيقاعية أو بالنغم والإيقاع أو بالإيماءة والإشارة، أو بكل ذلك أو ببعضه معا.

فالفن قدرة إنسانية خاصة يملكها الإنسان، وحده، بل: إن الفن هو أحد الأشياء، كالهواء أو التربة اللذين يحيطان بنا من كل جانب، ولكن نادرا ما يستوقفانا لتأملهما. ذلك أن الفن، ليس مجرد شىء نجده بالمتاحف، وصالات العرض، أو فى مدن قديمة مثل فلورنسا أو روما.. ومهما كان تعريفنا للفن، فهو موجود بكل شىء نعمله لنمتع به حواسنا(١).

كما أن: «الفن يعبر دائما عن شىء يتميز به زمانه بوجه عام، وهو يعبر أيضا، عن سمات عامة معينة تتسم بها عصور كثيرة، على أنه فى نواح أخرى يعبر عن جزء فقط من عصره - وفى العصور الغابرة كانت الجماعات المسيطرة، هى وحدها التى استطاعت أن تتناول التعبير الفنى الكامل..»(٢).

«فالفن كفن ليس سوى فن، وهو ليس ما هو ليس بفن»(٣).

ومهما تعددت أو تنوعت وسائل التعبير الفنى، بدائية كانت أو متطورة، بسيطة أو معقدة، فإن الفن يظل دائما، هو حلقة الصلة بين الفكر التأملى والتحليلى، وبين العلم التجريبى والتركيبى.

الموسيقى ووعى الإنسان:

وإذا تأملنا الموسيقى بوصفها إبداعا فنيا متميزا على الإدراك والحس، فى محاولة لاستخلاص القيمة الجمالية فى الإبداع الفنى الموسيقى، بإعتبار أن الموسيقى، فى أساسها، تعبير عن المشاعر فى شكل فنى قوام أسلوبه الإيقاع والنغم، وبإعتبار أنها تنبعث من المشاعر، وتأثيرها، إنما ينصب على المشاعر ـ كما يقول جوليوس بورتنوى فإن «الموسيقى ناشئة من العاطفة لكى تحرك العواطف، وجذور الموسيقى متغلغلة فى تربة الواقع الفعلى، فهى نتاج البشرية، حين تعلو على التجربة إذ تبلور المشاعر فى أنغام حسية وإيقاعات متحركة تنقلنا إلى قمم شفافة من النشوة الوقتية.

وللموسيقى القدرة على تخليصنا من القلق والهموم، وهى وسيلة للإتصال تفوق فعاليتها وقدرتها على الإثارة الإنفعالية كل صور التعبير الأخرى، التى استخدمها الإنسان، لكى ينقل بها مشاعره وأفكاره إلى الآخرين[٤].

بل: «ونستطيع أن ندرك من خلال موسيقى شعب من الشعوب ـ إذا كانت صادرة عن أصالة وصدق ـ صورة دقيقة ترسم ملامحه ودرجة رقيه».

كذلك: تقوم الموسيقى بدور مهم فى التقريب بين الشعوب، لأنها تنفذ إلى طبائع الجماعات البشرية المختلفة، وتستخرج منها مكنونها، وتكشف للأخرين عن جوهرها[٥].

و«الموسيقى تبدأ من حيث تنتهى قدرة الألفاظ على حمل المعانى والأفكار[٦]، ولم يقم شيء فى عصرنا الحديث فى التعريف بمزاج الإنسان الإفريقى وطبعه مثلما نجحت موسيقاه حينما تسربت إلى الموسيقى الغربية المعاصرة وألفها العالم كله».

وهكذا عجزت أرفع الوسائل الإجتماعية والأساليب الفكرية عن التعريف بما نجحت فى تحقيقه مجموعة من الأنغام والألحان الإفريقية، وذلك شاهد جديد على أن الموسيقى تبدأ من حيث تنتهى قدرة الألفاظ على حمل المعانى والأفكار، فهى

الوسيط الذى يأسرنا بدعوتنا إلى بحره الزاخر بالخلق والإبداع، بحر اللانهاية الذى يتلاقى فيه البشر كتلة بلا شتات(٧).

ويمكن القول بأن مجتمعات كثيرة فى الماضى والحاضر، قد أدركت العلاقة بين اللغة المنطوقة من جهة، والغناء والإنشاد من جهة أخرى، على أن هذه العلاقة توازى العلاقة بين ما هو مستمر وما هو منقطع، وهذا يعادل القول فى نطاق الثقافة: إن الغناء أو الإنشاد يختلف عن اللغة المنطوقة مثلما تختلف الثقافة عن الطبيعة.

وكذلك فإن الخطاب الأسطورى المقدس سواء أكان مغنى أم لا، فهو على نقيض الخطاب الدنيوى.

كما أن الوظيفة الإدراكية يمكن تحليلها، أيضا، إلى عدة أشكال يعادل كل منها رسالة ما معينة(٨).

الفن قدرة تعبيرية:

من خلال قدرة الإنسان الفنان على التعبير، عن ما هو تصور ذهنى وإدراك، حسى تتحقق مسؤولية الإنسان الفنان فى التعبير، فالفنان فى مجتمعه يمثل إلى حد كبير القدرة التعبيرية الشعبية لهذا المجتمع، وبقدر صدق التعبير وقوته يكون الفنان نفسه هو إضافة إنسانية حية لمجتمعه.

كما أن الفنان فى مجتمعه لا يمثل ذاته ولا يعبر عنها فحسب، بل هو يمثل مجتمعه ويعبر عنه، بطريق مباشر أو بطريق غير مباشر، بإعتبار أنه المظهر التعبيرى والفنى للمجتمع، مهما تنوعت وسائل هذا التعبير، أو تعددت أشكال هذا التعبير وأساليبه واتجاهاته الفكرية.

فالفن فى جميع حالاته، هو الذى يشكل المجتمع، أو بتعبير آخر، إن له القدرة على إختراق حواجز الثقافة.. حتى وإن كان فناً بدائيا، فإن له القدرة على أن يمس أرواحنا(٩).

إن الفن هو وسيلة «للرؤية» وما نراه فى الفن يساعد على تعريف ما نفهمه من كلمة «الحقيقة»، فنحن لا نرى، جميعا الأشياء نفسها، وعلى الرغم من أن المجتمعات

السائدة عادة تفترض أن رؤيتها هى التى تمثل الحقيقة الوحيدة عن العالم، فكل مجتمع يفهم الحقيقة بشكل متفرد، وينطبق ذلك على الأفراد داخل المجتمع الواحد أحيانا.

إن العملية المعقدة التى يقوم الفنان من خلالها بنقل عملية المشاهدة إلى رؤية للعالم، هى عملية أكثر الأمور غموضا فى الفن، وهذا أحد الأسباب التى تجعل الفن بالنسبة إلى معظم الشعوب غير المتحضره غير منفصل عن الدين والفلسفة.

«إن عملية تصور ثم إعادة تخليق العمل الفنى، هى عملية طقسية مهمة ومؤثرة، فخلق الصور والتخيلات هو أحد السبل الرئيسية التى يستعين بها الإنسان لإدراك التجارب والتواصل على المستوى الفردى أو الجماعى، إلى ما هو خارج نطاق التصور.. أى الوصول إلى جوهر الحقيقة التى لا يمكن وصفها»[١٠].

معرفة وإستلهام:

حينما يستلهم الإنسان الفنان عناصر من تراثه الثقافى فى مضامين وأشكال عمله الفنى المحدث، إنما فى الواقع، يعبر بشكل آخر عن قدرات الإنسان، فى مجتمعه، فى إطار من تطور مجتمعه الفكرى.

لذلك، فإنه من الضرورى للفنان، أن يعرف قيم تراثه الثقافى، كما يعرف قيم التراث الثقافى الإنسانى قدر الإمكان.

وكلما أتسعت آفاقه الثقافية، انفتحت أمامه مجالات عدة من الرؤية الفنية لواقع الحياة.. حياته هو بإعتباره كائناً ثقافياً، وحياة مجتمعه بإعتباره وحدة أساسية فى بنية المجتمع الإنسانى ككل، بإعتبار أن الإنسان هو محور الوجود ومركز الإبداع الإنسانى.

والفنان المبدع، هو إضافة مستمرة لسجل الحياة الإنسانية لكل مجتمع وعلى مر العصور.

وتاريخ الفن يرتبط إرتباطا وثيقاً بتاريخ الإنسان نفسه، إذ لا وجود لفن بلا إنسان، كما أنه قد لا يكون هناك وجود حقيقى للإنسان بغير الفن.

وتاريخ الفن كان، دائما، المدخل والوسيلة لمعرفة الإنسان نفسه معرفة فنية وواقعية.

ولولا ما سجله الإنسان الفنان القديم على جدران الكهوف وعلى جداريات المعابد وعلى صحائف الفخار وأوراق البردى إلى غير ذلك من مواد إستخدمها لتسجيل مكونات حياته، بالرسم والصورة والكتلة، ما كان لنا أن نعرف شيئا عن الإنسان القديم، وما أحاط حياة هذا الإنسان على مر العصور.

كما أن مأثورات الإنسان فى سائر المجتمعات الإنسانى، فطرية أو متقدمة حضاريا، هى مدخل مباشر، أيضا، فى معرفة تاريخ هذا المجتمع أو ذلك، والمأثورات الشعبية (المواد الفولكلورية) ينظر إليها أنصار المدرسة التاريخية فى علم الفولكلور[١١] على أنها وسيلة من وسائل الكشف عن ماضى الإنسان.

فالفولكلور «يريد ينشىء من جديد التاريخ الفكرى للإنسان، لا كما تمثله كتابات الشعراء والمفكرين المرموقة، بل كما تصوره أصوات العامة الأقل جهارة.

ثم إن الفولكلور علم تاريخى، هو تاريخى من حيث إنه يحاول أن يلقى ضواءاً على ماضى الإنسان، وهو علم لأنه يحاول أن يصل إلى أغراضه - لا عن طريق التأملات والإستنتاجات المبنية على أفكار مجردة يسلم بها سلفا، بل بإستخدام طرائق القياس التى تحكم، عند التحليل الأخير، سائر الأبحاث العلمية، الطبيعية أو التاريخية.

والتاريخ بوصفه نشاطاً إجتماعياً نشاط إجتماعى له وظيفته المحددة، يبدأ مع بداية الوجود الإنسانى، ويبدأ التاريخ فى شكله الجنينى منذ بدأ الإنسان نفسه يسجل شيئا عن ماضيه بطريقة أو بأخرى مبتكرا بذلك معرفة جديدة تساهم فى بناء الفكر الإنسانى والحضارة الإنسانية»[١٢].

«وإذا كان الفن، بكافة أجناسه من فنون القول وفنون الشكل، مصدرا مهما من مصادره التاريخية، فإن قولنا هذا نابع من أن كلا منهما يؤثر فى الآخر ويشكله بدرجة أوبأخرى، كما أن العلاقة بينهما علاقة جدلية أيضا، ذلك أن الإنسان فاعل تاريخى بمعنى أنه يصنع التاريخ (سواء أكان واعيا بدوره التاريخى أم لا) كما أن الإنسان، من ناحية أخرى، من نتاج التاريخ، فهو الكائن الوحيد الذى يعى ضرورة الزمن، ويفيد منها ما يضيف جديدا إلى خبرته على الدوام[١٣].

الفن بين الذاتية والشعبية:

لاشك أن الفن هو السجل الجمالى الذى إبتدعه الإنسان ليسجل به، ومن خلاله، حياة الإنسان، فى مختلف الأزمنة، وعلى تعدد الأمكنة، حتى لو تباعدت الشعارات وتنوعت الحضارات التى تفصل بين الإنسان والإنسان الآخر، على إختلاف الألوان وتعدد الألسنة أو تباين المجموعات اللغوية أو تناثر اللهجات.

وقد لعب الفن الشعبى، بإعتباره تراثا إبداعيا للإنسانية، وبإعتباره مأثورات شعبية داخل المجتمع الواحد، دوراً أساسيا بإضافة، أو بحذف أشياء ليستوى فى النهاية - فى كل مرحلة من مراحل التاريخ - شكلا سويا وإن كان معقد التركيب متداخل العناصر.

وقد لعب هذا الفن دوراً أساسيا فى كل مجتمع حتى فى عصرنا الحاضر على الرغم من سرعة التغيير والتعديل فى الأشكال والأساليب.

«كما أن التغير الحادث، الآن، فى إتجاهات الفن المعاصر تجعل الإنسان يعجز عن متابعة هذه التغييرات، نظرا للتطور الجاد السريع فى عملية الإبداع الفنى المعاصر(١٤).

كما حدث، أيضا، تغير سريع فى سائر المجتمعات البشرية، نظرا لقوة عوامل الإتصال، والتداخل الثقافى بين الشعوب، سواء أكان ذلك عن طريق الإتصال المباشر الحادث بين الجماعات الإنسانية، أو عن طريق التأثير القوى لوسائل الإعلام المختلفة التى اخترقت كل حواجز الطبيعة أو الحدود بين الشعوب.

ولقد لعب الفن الشعبى دوراً أساسيا من خلال وسائل الإتصال الإعلامية فى التعريف بحياة وتاريخ كل مجتمع.. وكل ذلك، من خلال صدق التعبير الذى تميزت به هذه الفنون وتلك المأثورات الشعبية التى إنتقلت من مجتمع إلى مجتمع.

كما ساعدت الدراسات العلمية الميدانية والتحليلية والمقارنة على الكشف عن مقومات أنماط من هذه الفنون شعبية للكثير من المجتمعات الإنسانية.

وفى الواقع إن دراسة الفنون الشعبيةهى محاولة علمية من محاولات الكشف عن ذات الإنسان فى تتابعها التاريخى وإنتشارها الجغرافى، من خلال صور وأشكال

وأنماط ووسائل إبداعه الفنى.. سواء أكان المنهج العلمى منهجا يتبع فى خطاه مدرسة تعدد الأصول للثقافة الإنسانية، أم منهج المدرسة الإنتشارية التى تتبع فكرة أن الثقافات الإنسانية هى تنويعات لثقافة واحدة، وما التغير والتنوع إلا تغير وتنوع يرتبط بواقع البيئات التى انتشرت فيها العناصر الأساسية لهذه الثقافة، وإن التماثل هو تماثل فى الوظيفة.. وليس تماثلا على التوازى، وإن الإبداع الشعبى، رغم عناصر الثبات أو التغير الحادثة فيه وبه، إنما هو تغير أو ثبات يتوافقان مع واقع كل مجتمع مع أحداثه التاريخية وظروفه البيئة.

والإبداع الشعبى هو إبداع يتوازى مع الإبداع الفردى لمجموعة الفنانين المرموقين فى المجتمع، إبتدعه المجتمع جماعة وأفرادا لإضفاء البهجة والجمال على جوانب من الحياة التى يعيشها الإنسان، والفنان فى مجتمعه والبيئة التى تحوطه سواء أكانت من صنعه هو أم من صنع الطبيعة.. وبما تحمل تلك، البيئة من موروثات أو نتاج ثقافى متوارث أو حديث(١٥) إنما هو وحدة من وحدات البيئة والمجتمع.

ولكى يكون هذا الإبداع الفردى أو الجماعى، تعبيرا عن ذات الفنان نفسه، سواء أكان هذا الإبداع إبداعا ذاتيا مجردا.. أم هو إبداع شعبى يعبر عن ذوق الجماعة وفكرها، وتشارك الجماعة فى إنتاجه وصياغته لابد أن يكون فى كل حالاته ،بوصفه فناً، وفى كل أشكاله ،بوصفه إبداعا،، فرحة واعية بالحياة،و فرحه تعبر عن فكر ووجدان المجتمع وتعطى هذا المجتمع أو ذاك خصائص فنية تميزه عن غيره من المجتمعات الإنسانية، تؤكد وجوده بفاعلية نشيطة وبسيطة فى آن.

فالفن الشعبى هو فن حياة مجتمع.. فن مارسه أبناء المجتمع خلال حقب الحياة فى تواصل ثقافى حى.

وحينما نتناول الفنون الشعبية، وبخاصة الفنون الشعبية التشكيلية أو الصناعات الشعبية. بحكم أنها أكثر أشكال التعبير الشعبى التى تحمل من أسباب الثبات أكثر مما تحمل من أسباب التغير، نظرا إلى طبيعة مادتها، سنجد أن هذه الفنون تحمل من القيم الجمالية ما يفوقه كثيراً من أنواع الفنون لشعبية الأخرى، نظرا لما تعتمد عليه من

توجد مباشر سواء بالرمز أو بالتصريح الواضح، إلى تحديد مجالات ومضامين التعبير الفنى الشعبى.

وباعتبار أنها شكل من أشكال المهارات الفنية يتوارثها أبناء المجتمع، تجعل مما يحوط الإنسان فى بيئته شيئا نافعا ذا قيمة فنية فى الحياة.. وتخرج بإطار ما هو نفعى إلى مجال ما هو فنى وجميل(١٦). وكلها تعلن بشكل مباشر عن الحس الجمالى للإنسان، وحرصه على أن يكون مايحيط به ويعايشه جميلا.

النفعية والجمال:

إن الفنان الشعبى يضفى ويضيف إلى ما يصنعه من أدوات نفعية لمسات جمالية وفنية تعبر عن الذوق الجمالى للإنسان، وعن قدراته فى إدراك الجمال والتعبير عنه، حتى لو كان شيئا بسيطا يستخدمه خلال حياته اليومية الجارية، ويظهر ذلك، بشكل مباشر، فيما أبدعه الإنسان من وحدات زخرفية، وأشكال فنية، يزين بها جدران البيوت من الداخل والخارج، أو تزيين أدوات العمل والأدوات المنزلية من أوانى الطعام أو صوانى النحاس، أو قطع الاثاث، وكذلك الأزياء الشعبية، وفنون تطريزها، وقطع النسيج الملونة والمزخرفة بوحدات هندسية، أو وحدات مستلهمة من الطبيعة الشائعة فى بيئته، من أشجار ونخيل وزهور وسنابل قمح، أو طيور وحيوانات أليفة أو غير أليفة من خليل وجمال وغزلان، أو أسود ونمور إلى غير مما تزخر به مجالات الطبيعة من كائنات أو الكون من جبال وأنهار وأسماك وشمس وقمر ونجوم، يستلهمها فى إضفاء أشكال جمالية على ما قد يستخدمه من قطع وأدوات وآلات نفعية يستخدمها فى العمل والحرب وفنون الفروسية إلى جانب ما يصنعه من أدوات الزينة والحُلى بما تتميز به من قيمة فنية بجانب قيمتها المادية بوصفها معادن نفيسة وأحجار كريمة، يعبر بها عما يراه ويعتقده أو يتخيله من أساطير حول هذه الاحجار وتلك المعادن، وما يتلألأ أمام عينيه من نجوم وكواكب.

وعبر عن كل ذلك بسهولة ويسر، تفوق أحيانا قدرات الفنان الفرد على التعبير عنها لما تحمله أشكال التعبير من رموز ودلالات أسطورية.. ومن المعروف أن عين

الإنسان تصل إلى أبعد مما تصل إليه يداه.. و «الرؤية البصرية أشمل وأكبر من المعرفة الحسية باللمس»[١٧].

خبرة متوارثة:

الصناعات الشعبية ليست عملا يدويا تلقائيا، بل هى خبرة فنية متوارثة، مهارة يدوية توارثها الإنسان ليجعل من كل شىء حوله شيئا نافعا له قيمة إنسانية.

وقد تتداخل أشكال من الفنون التقليدية مع أشكال من الفنون الشعبية، حتى لانستطيع أن نحدد ما هو تقليدى، أى قديم وثابت إلى حد ما، وما هو شعبى ومتغير إلى حد ما أيضا.. ولقد كان فن الزخرفة الإسلامية، قادرا، دائما، على الإفادة من الفن الشعبى الشائع، وهو الفن الذى لا يتمكن فى كثير من الأحيان من البقاء، نظرا لإستخدامه موادا هشة، لا يمكنها البقاء مددا طويلة.

لذا، فإنه من الصعب تحديد كيف ومتى عضد الفن الشعبى الفنون الجميلة، ومع ذلك فإننا نلاحظ الظهور المفاجئ لأشكال وأساليب عتيقة فى الزخرفة الهندسية[١٨].

وسوف يتضح لنا ذلك إذا تأملنا مجموعة شبابيك القلل التى يضمها المتحف الإسلامى بالقاهرة، وكيف أن هذه الشبابيك تجمع بين روعة التعبير الشعبى وتواصله مع الفنون الإسلامية التقليدية[١٩].

«وتعد شبابيك القلل من القطع المستديرة الفخارية، التى تثبت عادة بين بدن القلة وبين رقبتها، لتحول دون تسرب الهوام إلى داخل القلة، فتلوث ما فيها من ماء، وهى أشبه ما تكون بالمنخل ذى الثقوب الكثيرة التى تسمح بخروج الماء عندما نرفع القلة لنشرب منها، وقد تفنن الفخرانيون والقلاليون فى زخرفة شبابيك القلل بالزخارف المتنوعة..

وقد وجهت العقيدة الإسلامية نظر الإنسان إلى ناحيتى الجمال والزينة فى المخلوقات، وعرفته أن معظم ما يحيط به فى هذا الكون إنما ينطوى على جانبين: جانب المنفعة، وجانب الزينة والجمال[٢٠].

التقليدى والشعبى:

تتداخل أشكال من الفنون، التقليدية مع أشكال من الفنون الشعبية حتى لا نستطيع أن نحدد أحياناً، ما هو تقليدى أى قديم وثابت - وما هو شعبى ومتغير - فكثير من

الفنون التقليدية كانت فى الأصل شعبية، ثم توارثها المجتمع محافظا على شكلها العام أحيانا أو محتفظاً، فى أحيان أخرى، بعناصرها الأساسية دون تعديل أو تبديل فى هذه العناصر الأساسية المكونة للشكل العام، أو يدخل تعديلا على هذه العناصر الأساسية وكذلك على وظيفتها.

فمثلا: بعد أن كانت بعض قطع الحلى ذات وظيفة سحرية، بجانب وظيفتها الجمالية وشكلها الفنى، تحولت هذه الوظيفة لتكون وظيفة جمالية فحسب ترتبط بالشكل العام لهذه القطع، وترتبط بواقعها الفنى فقط.

كما.. قد يثبت الشكل، أحيانا، وتتغير الوظيفة، نجد أن الشكل يتغير وتثبت الوظيفة، مثلما كان يستخدم من أشكال العين الناظرة فى جميع الإتجاهات فى فنون مصر القديمة، أو ما اشتق منها وعنها، من أشكال العين التى تصور أو تجسم بوصفها حلية تستخدم بصفتها تميمة ضد الحسد.. فنجد تغييرا فى الشكل وفى المادة الخام المصنوعة منها والمصاغة بها.

بل.. حدث تطور، أيضا، فى إمكانات صناعة تلك الحلى وتحولت وظيفتها، أيضا، من مجرد وظيفة نفعية فى كف الضرر ومنع الحسد، إلى أن تكون لها وظيفة جمالية، بوصفها حلية للزينة.

وقد نجد من الأشكال ما تتغير وظيفته وشكله مثل شكل هذه القطع التى ترمز لعين الحسود، فتتحول من قطع حلى إلى قطع ديكور، تستخدم فى الديكور المنزلى أو غير ذلك من محلات عامة وفنادق، فيتحول الشكل بحكم وظيفته الجديدة إلى شكل مغاير لشكله الأصلى، وقد يكون لها دلالة رمزية، ولكن شكلها ووظيفتها الفنية التى إبتكرها الفنان المعاصر للديكور الحديث هى فى حد ذاتها وظيفة مغايرة لوظيفتها الأصلية، والعناصر المكونة لبنائها الفنى أصبحت عناصر مغايرة لعناصرها الأصلية والأصيلة.

وهكذا.. نجد للفنون الشعبية التشكيلية الجمالية التطبيقية، وظائف وكفاءات متعددة.. وحينما ندرس هذه الأشكال، المتعددة والمتنوعة، لا يمكن لنا أن نغفل عن رمزها المباطن لوظيفتها، ومن خلال دراسة الشكل الوظيفة، ولا أقصد هنا المضمون، يمكن لنا تبين القيمة التى يسعى إلى تحقيقها الفنان الشعبى فى عمله.

كما أننا، من خلال دراسة الشكل والوظيفة والقيمة، ودون إغفال للمضمون، يمكن أن نتعرف على «الغائية» من صنع هذا العمل الفنى وإبداعه، بل استكناه الفكرة

الكامنة فيه والتى تشكل عنصراً أساسياً من عناصر البناء الفكرى للمجتمع، والرموز المشكلة لشخصيته، والعناصر الثقافية المكونة لعلمية الإدراك فى المجتمع، والتى تتحقق من خلالها الشخصية الثقافية للمجتمع، تلك الثقافة الشعبية الكامنة فى موروثات المجتمع الثقافية، بما تحمل عناصر تلك الموروثات من جوانب إيجابية حضارية، أو عناصر سلبية، من بقايا التفكير الخرافى أو الأسطورى، التى ترسب فى فكر الإنسان منذ مراحل طفولته الثقافية، أو قبل مرحلة تنشئته الحضارية الأولية ،حينما كان الإنسان يخشى الطبيعة والكائنات، التى تفوق قدراته، فاستخدم رموزاً وأشياء لها قوة سحرية، يتوسل بها لتقيه الضرر وتمنع عنه الشر وتكف عنه الحسد،[٢١] .

وفى الواقع: إن التعرف على مكونات الرمز فى المجتمعات الإنسانية، والعناصر الأسطورية الكامنة خلف رمز ما وآخر، فى مجتمع ما أو مجتمع آخر، هى قضية علمية يتصدى لها كثير من الباحثين الفولكلوريين والأنثروبولوجيين على إختلاف تخصصات كل منهم، بل إن دراسات علم الإنسان المقارن أتاحت للباحثين التعرف على أوجه التماثل أو الإختلاف بين ثقافات الشعوب العديدة المترامية الأطراف فى مختلف القارات فى عالمنا المعاصر.

ومن الواضح ،أن المأثور يمكن أن يتواصل بسهولة حينما توجد قنوات لإظهاره، إلا أنه ـ اى المأثور ـ يكون شديد المقاومة للإنتشار حيث تفتقد هذه القنوات، ونظراً لكون القنوات المناسبة ذات درجات ثبات متباينة، فقد ينتج عن ذلك أن المأثور الذى يتم تتبعه عبر الزمان قد ينقسم إلى طرق تتطور منفصلة أو متعددة فتصب فى طريق واحد، أى أن المأثور Lore قد يخضع للتباين أو التوحد،[٢٢] .

وعلى سبيل المثال، أيضا، يمكن لنا أن نتبين أن كثيرا من مأثورات البحر من آداب وغنائيات وثقافة مادية وعقلية أو روحية تتماثل بين كثير من الشعوب القاطنة على سواحل البحار والمحيطات[٢٣] بل قد نجد حكايات البحارة فى مصر القديمة فى عهد الفراعنة، تمتد بعض عناصرها للآن فى بعض حكايات البحارة فى السويس ورشيد ودمياط إلى غير ذلك من سواحل البحر الأحمر والبحر الأبيض المتوسط.

بل قد نجد، أيضا، حكايات من تلك الحكايات تتشابه مع حكايات البحارة فى الخليج العربى[٢٤]، ومنها ما يتماثل بعض عناصرها الأساسية مع عناصر أساسية من حكايات السندباد وحكايات عبد الله البحرى وعبد الله البرى فى ألف ليلة وليلة، وإن كانت حكايات السندباد فى الأصل، لا تنتمى إلى مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة وهو تماثل يحمل تواصلا ثقافيا بين مرويات تاريخية قديمة، ومرويات شفاهية حديثة، تواصل تلقائى بين ما كان وما هو كائن، حتى وإن إبتعدت المسافات أو إختلفت اللغات.. وهو أمر لا يتحقق إلا خلال التراث الشفاهى للشعوب.

منها ما يتماثل ومنها مايتباين.. نظرا لظروف كل بيئة، وما تشتمل عليه، هذه البيئة أو تلك، من موروثات ثقافية خاصة سواء أكانت ذات خصوصية تاريخية، أو عوامل طبيعية وبيئية، أو بسبب نظم إجتماعية محددة المعالم، أو علاقات إجتماعية متداخلة مع مجتمعات أخرى، بحكم التداخل الثقافى القائم بينهما وبين تلك الجماعات، نتيجة التجاور الجغرافى أو بسبب مكونات عرقية إلى غير ذلك من تقسيمات تاريخية للجماعات والشعوب الإنسانية أو بسبب إتساع المساحات الجغرافية التى تقطنها جماعات بشرية متنوعة ومتعددة.

وقد حظيت آداب الشعوب، وفنونها التشكيلية وأغانيها، موسيقاتها، ورقصاتها، وأشكال تعبيرها المختلفة من فنون الدراما والرقص بدراسات عديدة كشفت عن جوانب الإزدهار أو الكمون لدى ثقافات الشعوب، كما أتاحت الفرصة للشعوب، المختلفة التعرف على جوانب من إبداعات شعوب أخرى.

وما تقوم به، حالياً، مهرجانات الفنون الشعبية ومعارضها المختلفة من تقديم صورة واضحة لأشكال الإبداع الفنى من أزياء وحلى وعادات وتقاليد وموسيقى وغناء ورقص هو تعريف بشكل مباشرا ـ دون تحليلات فلسفية، أو مناقشات علمية، بمقومات ومظاهر جوانب متعددة من الإبداع الشعبى، فى صورة تكاملية تعبر عن واقع القدرات الإبداعية للشعوب، فى أبهج شكل وأكمل تعريف وبرؤية واضحة لمعالم الجمال فى هذا الإبداع، مهما تنوعت وتعددت أشكال ووسائل هذا التعبير الفنى .

التداخل الثقافى والإعلام:

مع حركة التوسع الكبير والتقدم والتكنولوجى السريع فى وسائل الإعلام الحديثة من إذاعة وتليفزيون وشرائط الكاسيت والفيديو والأقمار الصناعية والصحف والمجلات علاوة على الدراسات المنشورة ذات الصور التوضيحية أو النصوص الشارحة والمفسرة للظاهرات الفولكلورية، والدرسات العلمية المدققة، وترجمات المراجع والتسجيلات التى حققت كشفا مباشرا عن جوانب من الإبداع الشعبى فى العديد من الشعوب، وتناقل هذه المعارف دون حدود من مكان أو حواجز من لغات، مع حركة التوسع هذه حدث تناقل وتعارف بين ثقافات الشعوب المختلفة واقتبس شعب عن شعب بعض عناصر ثقافته، أو تأثر مجتمع بثقافة مجتمع آخر، وحدث تبادل بين مكونات الثقافات الإنسانية ولم يعد مجتمع منعزل عن مجتمع آخر، أو شعب مفقود الهوية أمام شعب آخر. وأصبح إبداع سكان أبعد المسافات من القطب الشمالى إلى جنوب أفريقيا واستراليا واضح المعالم أمام الشعوب الأخرى فى أوربا وأمريكا ومن أقصى الشرق إلى أقصى الغرب، فى لقاء ثقافى عام، نتيجة إمكانات ما توصلت إليه وسائل الإعلام من قدرة على إختراق حواجز المكان. وأصبح العالم وكأنه قرية صغيرة تضم مجموعة من العائلات لكل عائلة خصوصياتها المحدودة، فى إطار عام كبير من أنماط الحياة الواحدة.

وأصبح الإنسان بلمسة خفيفة لأحد أزرار جهاز التليفزيون يتواصل فى لحظة واحدة مع غيره فى مجتمع ينأى عنه آلاف الأميال، ويعرف بيئة هذه المجتمعات، بل قد تتاح له الفرصة من خلال رؤية منقولة مباشرة أو من خلال أفلام تسجيليه أن يتعرف على مجموعة القيم والمثل، التى تحكم وتضبط وتنظم أنماط السلوك اليومى للإنسان العادى داخل مجتمعه.

مفهوم البطولة:

فمثلا مفهوم البطولة حظى بدرسات عدة فى كثير من المجتمعات وتنوعت، على سبيل المثال، مفاهيم البطولة بين المجتمع الغربى النازح إلى أمريكا والمجتمع الهندى الأصيل الساكن فى أمريكا.. وكذلك تباينت الفروق،بين مفهوم البطولة عند الرجل

الزنجى النازح من أفريقيا، والرجل الأمريكى النازح من أوربا.. وكذلك بين مفهوم التضحية والوفاء للبطل العربى، والوافد للأندلس، والرجل الأوربى القادم إلى أسبانيا.. بل داخل المجتمع الواحد قد يتغاير مفهوم البطولة من قطاع إلى قطاع إجتماعى آخر، وكل ذلك يخضع لاعتبارات عدة، وحينما طرح الدكتور عبد الحميد يونس قضية البطل فى الملاحم الشعبية العربية فى المؤتمر الثانى للأدباء العرب الذى عقد بمدينة الكويت عام ١٩٥٨ ثارت بعد ذلك عدة مناقشات وصدرت عدة دراسات تناقش مفهوم البطل والبطولة فى الملاحم العربية ودراما السير الشعبية من حيث الشكل والمضمون، سواء أكان ذلك النقاش بين تلاميذ الدكتور يونس ومريديه أو بين غير تلاميذه ممن لا يتوافقون - معه - فى تحديد مفهومه عن البطل أبى زيد الهلالى ويؤثرون بطولة الزناتى خليفة.

كما صدرت، على التوازى، دراسات أخرى فى مجتمعات أخرى عربية وغير عربية، وأوربية، وغير أوربية تناقش مثل هذه القضايا وتتناول ملحمة أو أكثر أو سيرة أو أكثر من ملاحم الشعوب، وسيرها بالدراسة والتحليل والتقييم، مع عقد دراسات مقارنة بين ملاحم شعب وملاحم شعب آخر، بل قد تلتقى مجموعة من الباحثين والدارسين على اختلاف مناهج وطرق بحثهم حول ملحمة واحدة يحللونها ويصنفون عناصرها الأساسية، ومجالات تأثيرها، وعناصر تكوينها، ووظيفتها فى بيئتها، وبنائها الأدبى، بوصفها إبداعياً شعبياً متوارثاً له خصائصه الذاتية، التى تتوافق مع رؤية الإنسان فى بيئته لواقع الحياة والوجود، وموقف الإنسان إزاء ذلك كله(٢٥).

وواكب ذلك، أيضا، دراسات متقدمة فى علم موسيقى الشعوب Ethnomusicology تكشف عن الخصائص الفنية للموسيقى لدى شعوب وجماعات إنسانية عدة(٢٦).

وقد شهد المجتمع العربى، بلا شك تقدما فى هذا المجال المهم من مجالات التعبير الإنسانى، وقد حظيت الموسيقى العربية بإهتمام بالغ ومهم فى هذا المجال ولم يقتصر الأمر على الدراسات التى إهتمت بالموسيقى العربية فى مؤتمر الموسيقى العربية الذى عقد بالقاهرة إبريل ١٩٣٢، ولا بمؤتمر الموسيقى العربية الذى عقد فى فاس بالمملكة المغربية فى إبريل أيضا، من عام ١٩٦٩ الذى نظمته جامعة الدول العربية، بل شهدت الكليات والمعاهد الموسيقية دراسات أكاديمية تسعى إلى الكشف عن خصائص

الشعبية فى بعض أقطار الوطن العربى، بل فى بعض موضوعات محددة من مأثورات هذه الشعوب، والآلات المستخدمة فى هذه الموسيقى وضروبها ومناسبات أدائها ومساحاتها الصوتية وأجناسها ومقاماتها.. وهو أمر ساعد فى فهم قدرات الإنسان العربى فهما فنيا يقوم على أسس علمية ورؤية جمالية لهذا الإبداع الشعبى الشائع الذائع، وهو أمر واكب، أيضا حركة للوعى بالذات العربية فكراً وإبداعاً.. وتكثفت الجهود الفنية التشكيلية والتحليلية فى الكشف عن جوانب المأثورات الفنية الشعبية التى شكلت طابع الإبداع الشعبى فى انحاء الوطن العربى، والسعى نحو الكشف عن الذين أثروا هذه الحركة القومية الواعية بإبداعاتهم الفنية، منذ أن التفتت مجموعة من الفنانين المصريين إلى أهمية إستلهام تراثهم الشعبى وفنون مجتمعهم التشكيلية، وأشكال الحياة اليومية ومواضيعها فى حياتهم اليومية.

ومنذ أن التفت رواد حركة الفنون التشكيلية العربية إلى أهمية الفنون الشعبية بإعتبارها مصدرا من مصادر الإبداع الفنى الحديث[٢٧] وبخاصة الفنان الرائد محمد ناجى، الذى قال فى المؤتمر الدولى للفنون الشعبية الذى عقد عام ١٩٢٨ فى مدينة براغ ضمن حديثه عن الفن، و الفن فى مصر حينذاك.. إذا كان قيام وعى فنى فى بلد ما يتطلب أولا الحرية لشعبه، فإننا نكون قد حققنا الحرية لأنفسنا، لا بقوة السلاح ولا بإراقة الدماء، ولكن بما نبذله من جهد نحو تثقيف أنفسنا وتوسيع مداركنا[٢٨].

فعملية الوعى بالذات القومية، دون عنصرية أو إستعلاء حضارى، هى الأساس فى إدراك الفنانين المبدعين لتراثهم وخصوصية هذا الإبداع الفنية.

كما أن الحيدة الموضوعية والدقة العلمية هما السبيل إلى إستقراء مقومات هذا التراث، وإستنباط أهم خصائصه الثقافية وتمايزه الفنى.

الفن الشعبى والمعاصرة:

لاشك أن توظيف عناصر من الفن الشعبى الأصيل والأصلى، سواء أكان هذا التوظيف استيحاء من مضمون العمل الشعبى أم استخداماً لبعض أشكال هذه العناصر فى عمليات إبداع فنى جديد، سوف يحقق التواصل الثقافى بين ما كان وبين ما هو كائن، من أجل كشف جديد ورؤية حديثة وإستشراف واع للمستقبل دون تقوقع فى

التراث، أو تحيز إقليمى ضيق، أو دون الخروج من عالم الرومانسية الحالمة إلى واقع الرؤية الموضوعية النقدية لأشكال ومواضيع الإبداع الشعبى.

إن الإستغراق فى أوهام ذاتية لايمكن تحقيقها، حينما تفوق آمال الإنسان قدراته على الفعل أو تحقيق ما يريد، قد ينعكس على الإنسان بجوانب سلبية تعوق مسيرته نحو التقدم أو المعاصرة.

لذلك.. فإن من الأهمية بمكان أن ينتبه المجتمع إلى أن عملية التكامل بين ما هو ذاتى وفردى فى الإبداع الفنى، وبين ما هو شعبى وجماعى هى عملية مهمة فى إضفاء الأصالة على كل ما هو حديث، وإضفاء البهاء الفنى على كل ما هو تقليدى وشعبى، فعمليات الإبداع الفنى والجمالى فى المجتمع لابد وأن تتكامل، معاً، باعتبار أنها، فردية أو جماعية، تعبير عن الواقع الاجتماعى الواحد الذى يعايشه الفرد وتحياه الجماعة.

الإبداع بين الفردية والجماعية:

هذا الإبداع، فردياً كان أم جماعياً... تقليدياً كان أم شعبياً، هو فى واقعه تعبير عن ثقافة المجتمع وعن نموه الحضارى فى آن.

كما أن الإبداع سواء كان فردياً متميزاً ، أم جماعياً سشعبياً وموروثاً ثقافيا حياً، هو شكل من أشكال السلوك الاجتماعى لأبناء المجتمع، يخضع فى ممارسته لمجموعة من القيم الإنسانية المتوحدة فى فكر الإنسان وتكوينه الثقافى مع مراعاة أن «الخبرة الجمالية تختلف عن سائر خبراتنا فى الحياة، حتى وإن لم نتفق على طبيعة هذا الاختلاف»(٢٩).

وعملية الإبداع الشعبى فى حد ذاتها باعتبارها إبداعاً، ولابد أن تخضع لقواعد الإبداع الفنى، من حيث مراعاة القيم الجمالية (باعتبارها فناً) فى هذا الابداع، ليس كل عمل شعبى فن، كما أنه ليس كل إبداع فنى أبدعه فرد ما وشاع وانتشروظل معروفاً صاحبه، هو فن شعبى، مع ملاحظة أن الفن الشعبى وإن كان مجهول المؤلف وله خصوصياته الجمالية التى تميزه وتحدد معالمه وتوضح وظيفته، فإن هذا الفن الشعبى المجهول المؤلف، هو فى واقعه التاريخى، والابداعى، فى الوقت نفسه، هو

إبداع فرد ما.. وفور لحظة الإبداع، تبنى أبناء المجتمع هذا الابداع وتناقلوه، ويمكن أن يكونوا قد أدخلوا عليه بعض التعديلات أو التبديلات أو التغييرات، مما يتوافق مع هواهم، وذوقهم هم، حتى وإن كان الفنان «الأصلي» الذى ابتدعه.. ابتدعه على نمط ما يتوافق مع ذوق وفكر الجماعة التى أبدع هذا الفن من أجلهم، معبراً به (على اختلاف وتنوع وسائل وأشكال التعبير الفنى) عن احتياجاتهم الفنية أكثر من كونه تعبيراً عن ذاتيته ورؤيته الجمالية للحياة.

فلحظة الإبداع فى الفنون الشعبية هى لحظة التلقى ولذلك يتميز الفن الشعبى باختلاف مشاربه بأن المبدع له هو المتلقى، وأن المتلقى لهذا الإبداع (الذى أصبح صاحبه مجهولا) هو الجماعة التى يعيش معها المبدع. وهذه الجماعة هى التى أعطت لهذا الإبداع صفة الشعبية وأصبح لا حدود بين المنتج وبين المستقبل، حتى وإن احتفظت ـ أحياناً ـ الجماعة الإنسانية بالشكل العام لهذا الإنتاج.

فالأعمال الفنية الشعبية هى تلك التى استمرت ثم تداولها على مدى واسع، واشترك فى صياغتها أبناء المجتمع لتعبر عنهم وبذلك أصبحت من نتاج الجماعة وملكاً لها حتى وإن كانت فى الأصل إبداع فرد ما، ونتاج عملية إبداعية فردية(٣٠).

أما ما يبدعه فرد ما، وتتلقاه الجماعة كما هو، ثم يشيع لفترة ما، طالت أم قصرت، فإن هذا الإبداع يظل منسوباً لصاحبه، ويكون لصاحبه الفضل فى القدرة على تقديم ما يعبر عن ذاته ويتوافق مع ذات الجماعة، فهو إبداع فردى حتى وأن توسل بأساليب أو حتى بأشكال ومضامين من الإبداع الشعبى.

فالشيوع والانتشار أو التلقى الجماعى ليس هو الصفة التى تجعل الإبداع الفردى المعروف مؤلفه أو مبدعه والأكثر انتشارا بين الجماهير هو فن شعبى، بل التلقى والإبداع والتبنى للعمل من قبل الجماعة ومن ثم تواتره واستخدامه تلقائيا خلال ممارسة الحياة اليومية الجارية، تبعاً لظروف ومجالات مجريات هذه الحياة اليومية، هو الذى يعطى لهذا الفن شعبيته، وسواء أكان ذلك مرتبطاً بدورة الحياة نفسها، أم يخضع لمناسبات معينة يمارسها الإنسان خلال دورة الحياة من عمل وراحة.. من استقبال مولود أو توديع إنسان.

ويمكن القول، إن عملية الابداع لا تخرج عن كونها نوعاً من التفكير الإنتاجى أو الإنشائى Productive Thinking مع إمكان الربط بين عملية الابداع والإنتاج باعتبار أن هذا الإنتاج هو المحك الوحيد الواضح لها. «فليس هناك معنى لعملية الإبداع - فى العلم على الأقل - إلا إذا كانت عملية تفكير موجهة نحو هدف خاص، هو حل مشكلة وبلوغ الذروة إنتاج الأفكار التى تحلها.. ولذا يطالب البعض بأن تتركز كل دراسات الإبداع على الإنتاج، وأن تكون دراسة الإبداع أكثر جدوى فى ضوء الإنتاج الإبداعى Product بدلاً من عملية الإبداع....»(٣١).

والعمل الإبداعى لا يتم فى فراغ ولايمكن تصور وجود مبدع لا ينتمى إلى جماعة تتحمس لبراعته وتقوم من هبوطه»(٣٢).

التواصل الثقافى

عملية التواصل الثقافى فى عمليات الإبداع الشعبى هى التى تعطى لهذا الإبداع واقعه باعتباره إبداعاً شعبياً أما الإبداع على منوال هذا الإبداع الشعبى أو محاكاته أو استلهامه، أو توظيف بعض عناصره أو استخدام كل عناصر موضوع ما منه فى بناء جديد، أو توزيع أو صياغة هذه العناصر توزيعاً أو صياغة جديدتين، فإن ذلك، كما أوضحت من قبل، هو استخدام أو استلهام، ولا يندرج تحت لفظ شائع خطأ فى حياتنا الفنية وهو لفظ «تطوير» فالفنون الشعبية تتطور بتطور المجتمع، وتنحدر بانحدار هذا المجتمع.. لأنها تعبير مباشر صادق وأمين عن واقع المجتمع، بكل ما فى هذا المجتمع من قدرات إبداعية.

وحينما نتأمل جماليات هذا الفن، نجد أن له قواعده وقيمه التى تنبع من ذاته.. ولكنها تلتقى، فى النهاية، مع التعريف الشائع عن الفن بأنه تعبير دقيق صادق.

وأى مجال من مجالات الإبداع الشعبى لا يخضع لعملية التقييم الفنى الجمالى المطلق فهو ليس بفن وليس بشعبى، أيضا، فى الوقت نفسه.

لذلك كان لكل مجتمع مجموعة من القواعد التى تحدد أشكال وأساليب فنونه الشعبية.

وفى مجال الفكر والفن وهما مظهرا الحضارة، كانت الأصالة هى الشرط اللازم لتحقيق الوحدة الحضارية، ومن ثم لتحقيق الوجود القومى الجديد(٣٣).

والمتأمل لأعمال الفنان العربى المسلم «الواسطى» فى رسومه المصورة لمقامات التحريرى، سوف يشهد التلاقى القائم بين هذا الفنان الرائد وبين فنون التصوير الإسلامية.

«ولعل الجانب الذى تأثر به الوسطى من مقامات الحريرى وأملى عليه تلك المواقف التى اختار تصويرها دون سواهاو هو الجانب الأخاذ الذى لفتنا إليه.

وفى الحق إن كل إنجاز فنى هو تجربة فريدة للفنان الذى أبدعه، هذا إلى جانب أنه يقاس به مدى تذوق المتلقى. ولهذا كان الحكم على الروائع الفنية مرده إلى ما عليه الفن من مستوى، لا إلى وصف الشارحين له بما قد يجانب الحقيقة حيناً وقد يصيب حيناً آخر.

والفنون المرئية ليست إلا تلك الحلقة التى تربط بين التجارب الإنسانية بأشكالها الملموسة وبين ما هو مادة فى رحم الفراغ المساحى أو الفضائى. وليس المضمون الذى ينطوى عليه العمل الفنى مجرد «الموضوع» أو «الفكرة» فحسب؛ بل هو فوق ذلك بكثير. ومهما كان شأن اختيار الموضوع فإن مضمون العمل الفنى لا يوزن باختيار موضوعه، بل يوزن بطريقة تناوله، وكيف عبر الفنان - عن قصد أو عفواً عن غير قصد - عن روح عصره»(٣٤).

ولكل عصر قواعده وأساليبه التى يستنها المجتمع فى تحديد أنماط كل فن واتجاهاته دون أغفال للاتجاهات التى خطها السلف، والأساليب التى توارثتها الأجيال. فلكل زمان لغته ولكل مرحلة من مراحل الوجود الإنسانى رؤيتها وفلسفتها فى التعبير عن هذا الوجود.. ولقد تميزت الفنون الشعبية بخاصة بهذه القدرة من الحيوية والاستمرارية والتواصل بين الأجيال متوازنة بين ما كان وما هو كائن، ومترابطة بين مختلف وسائل الإبداع الفنى المتنوعة بشكل تكاملى باعتبار أن كل فن من هذه الفنون هو تعبير تكاملى مع الفن الآخر للتعبير عن الإنسان فى تواصل الأجيال. يخضع الشكل العام والمتغير، فى معظم الأحيان، للأساليب والقواعد التى

استنها المجتمع لتحديد إيقاعات شعره، ونظم صيغ كلامه البلاغى، ونسج الإيقاعات بعضها ببعض، فى تلاحم عضوى وبنية متكاملة الأنساق فى سياق إيقاعى ونغمى من العلاقات الفكرية والوجدانية، وقواعد الضبط الاجتماعى، فى هارمونية متآلفة الخطوط والألوان، فى تكوين متكامل الغرض والوظيفة والغاية، دون إخلال بالسياق الثقافى لأشكال تعبيره، أو تضارب فى نسق هذا التعبير.

والإبداع الشعبى بطبيعته، ليس إبداعاً تلقائياً، بل هو إبداع له قواعده وأساليبه التى تحدد طرازه المتميز بين أشكال الإبداع الفنى.. وإبداع كل مجتمع يتشكل تبعاً لتلك القواعد الفنية والرؤية الجمالية، التى يحددها كل مجتمع.. وتكمن التقائية فى التناقل بين الأجيال، حيث تتناقل تلك الخبرة الفنية فى إدراك الجمال والتعبير عنه تنافلا تلقائيا بين الأجيال.

ولذلك تتعدد المسميات الفنية لكل شكل من أشكال أداء هذه الفنون سواء أكانت تشكيلية أم تعبيرية، لا تتوسل بالمجسمات والملموسات المادية، أو مما يندرج تحت مصطلح الثقافة المادية.. أو كان هذا التعبير الفنى يتوسل بالفكر والوجدان فيما يندر أيضا، تحت مصطللح الثقافة العقلية والروحية، باعتبارأن الإنسان يتمتع بكفايات ثلاث، هى الحس باعتباره مصدراً أولياً فى معرفة الإنسان لما حوله، والعقل باعتباره مجالاً لإدراك دلالات مايحسه، أو يستنتجه، أو ما يتأمله ويستنبطه، والوجدان باعتباره عملية شعورية لكل ما يحس ومايدرك، أو ما قد يفوق حواسه وإدراكه؛ فيتحقق له معرفة خاصة، من خلال عملية شاعرية ورؤية صوفية يرى بها ما لاعين رأت ولا خطر على قلب بشر. وهى بطبيعتها، حالة ذاتية للإنسان الفنان.

عالم الإبداع الفردى والإبداع الشعبى

ومن هنا، كان موضوع اللقاء بين عالم الفن الإبداعى الفردى، وعالم الإبداع الفنى الشعبى هو القدرة على التعبير عن الإنسان والوجود. حينما يكون موضوع الإبداع الفردى هو الجماعة الإنسانية بمعطياتها الفنية، وأن يكون الاستخدام فى الإبداع الشعبى هو استخدام جماعى ونفعى وجمالى فى آن.

وإذا كان الفن بطبيعته، وباستمراريته، وبمدارسه المتعددة واتجاهاته المتنوعة هو

عملية تراكمية متداخلة التركيب فى بنية ثقافية إنسانية واحدة فإن الفن الشعبى وإن خضع للعملية التراكمية فى تاريخ الفن بعامة، إلا أنه يتمتع بحيوية وتواصل ثقافى؛ لأنه بطبيعته وموضوعه ووظيفته.. فن حياة..

الهوامش :

(١) هربرت ريد، تربية الذوق الفنى، ترجمة يوسف ميخائيل، دار النهضة العربية، القاهرة، ص ٣٠.

(٢) توماس مونرو، التطور فى الفنون، ترجمة محمد على أبو درة وآخرين، مراجعة أحمد نجيب هاشم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، جـ١ : ١٩٧١، جـ٢/جـ٣: ١٩٧٢، راجع جـ٣، ص٣٦٢.

(٣) Adolph Reinhardt. "Art as Art" Art International in Literaure and the Arts: The Moral Issues. California: Wadsworth Publisging Company, 1971. pp 20-23.

(٤) راجع، جوليوس بورتنوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة د.فؤاد ذكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة. ١٩٧٤.

(٥) د. ثروت عكاشة، الزمن ونسيج النغم، دار المعارف بمصر، ١٩٨٠، ص١٠،

(٦) المرجع السابق، ص ١١.

(٧) د. ثروت عكاشة، المرجع السابق ص١١.

(٨) Claude Levi_Strauss. The Raw and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology. trans. Doreen Weigbtman. Harper Colophone Books, 1975. pp 28-29.

(٩) Marcel Griaule. "African Art" Larousse Encyclopedia of Prehistoric and Ancient Art. ed. Rene Huyghe. London: Paul Hamlyn, 1967. p81.

(١٠) Jamake Highwater. Arts of the Indian Americans: Leaves from the Sacred Tree. N.Y: Harper & Raw Pubikishers, 1983. p73.

(١١) الكزاندر كراب، علم الفولكور، ترجمة رشدى صالح، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر القاهرة، ١٩٦٧، ص١٨.

(١٢) قاسم عبده قاسم، الرؤية الحضارية للتاريخ، قراءة فى التراث التاريخى العرب، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٥، ص٥١.

(١٣) قاسم عبده قاسم، بين الأدب والتاريخ، كتاب الفكر رقم ٧، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١١.

(١٤) Rawmond Charmet. Concise Encyclopedia of: Modern Art. ed Roger Brunyate Glasgow Collins, 1972. p3.

(١٥) راجع،، صفوت كمال، التواصل الثقافى فى الإبداع الشعبى المصرى، مجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون. المجلد الأول، العدد الأول، القاهرة، خريف ١٩٨٦.

(١٦) راجع، صفوت كمال، فنون الصناعات الشعبية فى الكويت، بكتاب، الفن التشكيلى فى الكويت، الشركة الدولية للاستثمار، الكويت، ١٩٨٣.

(١٧) Oskar Kokoschka. My Life trans David Britt London: Thames & Hudson, 1974. p7.

(١٨) Tirtus Burckharde. Art of Islam: Language and Meaning. England: Wold of

Islam Festival Trust, 1976.

(١٩) راجع، مصر الإسلامية، الهيئة العامة للاستعلامات، ص٧٧-٧٩.

(٢٠) راجع، عبدالله كامل مرسى، من روائع الفن الإسلامي، شبابيك القلل وزخرفتها، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة العدد ٣٤، ديسمبر ١٩٩١، ص٨٥ - ٩٢. وكذلك: د. عبدالعزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، القاهرة، ١٩٧٤.

(٢١) Pearl Binfer. Magic Symbols of the World. N.Y.: Hamalyn, 1972.

(٢٢) Munro Edmonson. Lore: An Introduction to the Science of Folklor and Literature. Holt Rintehart & Winston, 1971, p6.

(٢٣) راجع:

Horace Beck. Folklore & he Sea. U. S. A: Wesley University Press, 1977.

(٢٤) راجع : صفوت كمال، الحكايات الشعبية الكويتية، دراسة مقارنة، وزارة الإعلام، الكويت، ط١، ١٩٨٦، ط٢، ١٩٩١. أيضا حصة الرفاعى، أغانى البحر، دراسة فولكلورية، دار ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨٥.

(٢٥) انظر على سبيل المثال The Heroic Process: Form, Function and F antasy in Folk .eds Bo Almqvist & others. Dublin: The Glendale Press, 1987.

(٢٦) سلسلة دراسات التقدم فى الاثنوميوسيقولوجى، Progress Reports in Ethnomusicology: Music Whenever Department of Music, University of Meryland, Baltimore. U S A

(٢٧) راجع، مريم محمد فؤاد تاج الدين، التصوير المصرى المعاصر من خلال لغة الشكل فى الفن الشعبى، كلية الفنون الجميلة، جامعة الأسكندرية، رسالة ماجستير ١٩٩١ - لم تنشر بعد.

(٢٨) راجع، محمد ناجى ١٨٨٨ - ١٩٥٦، إعداد عز الدين نجيب، عصمت داوستاشى، نبيل فرج. وزارة الثقافة المركز القومى للفنون التشكيلية القاهرة ص٧٧.

(٢٩) لزيادة التوسع فى مناقشة هذا الموضوع راجع: Morse Peckham. Man's Rage for Chaos. Biology Behavior and the Arts. N.Y.. Schocken. Books, 1973. pp61_62.

(٣٠) لزيادة التوسع فى ذلك راجع كتابنا : مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى، مرجع سابق، ص١٣٦ وما بعدها.

حسن أحمد عيسى، الإبداع فى الفن والعلم، سلسلة عالم المعرفة، العدد رقم ٢٤، الكويت، ديسمبر ١٩٧٩،

(٣١) ص٥٠ مابعدها.

(٣٢) المرجع السابق، ص١٩١.

(٣٣) عفيف بهنسى، جمالية الفن العربى، سلسلة عالم المعرفة العدد ١٤، الكويت، فبراير ١٩٧٩، ص١٧٣.

(٣٤) ثروت عكاشة، فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى، أثر إسلامى مصور، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٢، ص١٨.

المراجع العربية :

(١) الكزاندر كراب، علم الفولكلور، ترجمة رشدى صالح، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧، ص٨.

(٢) توماس مونرو، التطور فى الفنون ، ترجمة محمد على أبو درة وآخرين، مراجعة أحمد نجيب هاشم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، جـ١، ١٩٧١، جـ٢، ١٩٧٢.

(٣) ثروت عكاشة ، الزمن ونسيج النغم، دار المعارف بمصر، ١٩٨٠.

(٤) ثروت عكاشة، فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى، أثر إسلامى مصور، دار الشروق القاهرة، ١٩٩٢.

(٥) حصة الرفاعى، أغانى البحر، دراسة فولكلورية، دار ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨٥.

(٦) جوليوس بورتنوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤.

(٧) حسن أحمد عيسى، الإبداع فى الفن والعلم، سلسلة عالم المعرفة، العدد رقم ٢٤، الكويت، ديسمبر ١٩٧٩.

(٨) صفوت كمال، التواصل الثقافى فى الإبداع الشعبى المصرى، مجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون، المجلد الأول، العدد الأول، القاهرة، خريف ١٩٨٦.

(٩) صفوت كمال، فنون الصناعات الشعبية فى الكويت، بكتاب: الفن التشكيلى فى الكويت، الشركة الدولية للاستثمار، الكويت، ١٩٨٣.

(١٠) صفوت كمال، الحكايات الشعبية الكويتية، دارسة مقارنة، وزارة الإعلام، الكويت ط٢ :١٩٨٦، ط٢ :١٩٩١.

(١١) عبدالعزيز مرزوق، الفنون الإفريقية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، مكتبة الانجلو المصرية، ط١، القاهرة، ١٩٧٤.

(١٢) عبدالله كامل مرسى، من روائع الفن الإسلامى شبابيك القلل وزخرفتها، مجلة الفنون الشعبية القاهرة، العدد ٣٤، ديسمبر ١٩٩١.

(١٣) عز الدين نجيب وآخرون (إعداد)، محمد ناجى (١٨٨٨-١٩٥٦)، وزارة الثقافة، المركز القومى للفنون التشكيلية، القاهرة.

(١٤) عفيف بهنسى، جمالية الفن العربى، سلسلة المعرفة، العدد ١٤، الكويت، فبراير ١٩٧٩.

(١٥) قاسم عبده قاسم، الرؤية الحضارية للتاريخ، قراءة فى التراث التاريخى العربى، دار المعارف، ط٢، القاهرة ١٩٨٥.

(١٦) قاسم عبده قاسم، بين الأدب والتاريخ، كتاب الفكر رقم ٧، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٨٦.

(١٧) مريم محمد فؤاد تاج الدين، التصوير المصرى المعاصر من خلال لغة الشكل فى الفن الشعبى، كلية الفنون الجميلة، جامعة الإسكندرية، رسالة ماجستير ١٩٩١ (لم تنشر بعد).

(١٨) هربرت ريد، تربية الذوق الفنى، ترجمة يوسف ميخائيل، دار النهضة العربية القاهرة.

(١٩) الهيئة العامة للاستعلامات (ناشر)، مصر الإسلامية، القاهرة.

المراجع الأجنبية :

1 - 1- Almqvist, Bo, & others (eds). The Heroic Process: Form, Function and Fantasy in Folk Epic. Dublin: The Glendale, press, 1987.

2 - Beck, Horace. Folklore & the Sea. U.S.A: wesleyan University press, 1977

3 - Binder, Pearl. Magic Symbols od the Wold. N Y.: Hamlyn, 1972.

4 - Brunyate, Roger (ed) Concise Encyclopedia of Modren Art. Gladgow: Cllins, 1972.

5 Burckhardt, Titus Art of Islam: Language and Meaning. England: World of Islam Festival Trust, 1976.

6 - Edmonson, Munro S.. Lore: An Introduction to the Science of Folklore and Literature. Holt Rinehart & Winston, 1971.

7 - Highwater, Jamalke Arts of the Indian Americans: Leaves from the Sacred Tree N Y.. Harper & Raw Publishers, 1983.

8 - Huyghe, Rene (ed). Larousse Encyclopedia of Prehestoric and Ancient Art. London. Paul Hamlyn, 1967.

9 Kokoschka Oskar. My Life, David Britt (trans). Landon: Thames & Hudson, 1974.

10 - Levi-Strauss, Claude. The Raw and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology. Doreen Weightman (trans) Harper Colophone Books, 1975

11 - Peckham, Morse. Man s Rage for Chaos: Biology, Behavior and the Arts. N Y . Schocken Bools, 1973.

12 - Progress Peports in Ethnomusicology: Music Wherever, Whenever. Department of Music, University of Meryland, Baltimore, U.S.A.

13 - Reinhardt, Adolph. Art International in Literature and the Arts: The Moral Issues Califorms: Wadsworyth Publishing Company, 1971.

راجع :

* الثقافة الشعبية مكوناتها وأهمية دراستها» ، مجلة الفن الإذاعى، مجلة خاصة تصدرها إذاعة القاهرة، كل ثلاثة شهور، العدد ٣٣ ، السنة التاسعة، أكتوبر ١٩٦٥ .

* «المأثورات الشعبية علم وفن» ، مجلة الفنون الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، العدد الثامن، السنة الثانية، مارس ١٩٦٩ .

* «جمع العناصر الشعبية» ، مجلة الفنون الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، السنة الثانية، العدد السادس، مايو ١٩٦٨ .

* «تصنيف مواد المأثورات الشعبية» ، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ٣٧ ، ١٩٩٢ .

* «تحليل عناصر الرواية كمنهج فولكلورى» ، مجلة عالم الفكر، مجلد ٣ ، العدد ١ ، الكويت، ١٩٧٢ .

* «مناهج بحث الفولكلور العربى بين الأصالة والمعاصرة» ، مجلة عالم الفكر، مجلد ٦ ، العدد ٤ ، الكويت، ١٩٧٦ .

* «استبيانات العمل الميدانى: الأزياء الشعبية» ، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ١٩ ، ١٩٨٧ .

* «استبيانات العمل الميدانى: الفخار» ، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ٢٣ ، ١٩٨٨ .

* «دراسة المأثورات الشعبية من خلال رؤية عربية» ، الوثائق الكاملة للندوة الدولية لموسيقى عمان التقليدية، أكتوبر ١٩٨٥ ، مطبوعات مركز عمان للموسيقى التقليدية، مجلد ٣ ، ١٩٩٤ .

* «تأملات فى التاريخ والأدب الشعبى» ، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٥٢ ، القاهرة، ١٩٩٦ .

* «ألف ليلة وليلة بين المسعودى والقزوينى» ، مجلة التراث الشعبى، وزارة الثقافة والإعلام، العددان التاسع والعاشر، السنة الخامسة عشرة، بغداد، ١٩٨٤ .

* «الحفاظ على مصادر الإبداع الشعبى» ، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد ٣٠ ـ ٣١ ، القاهرة، ١٩٩٠ .

* «العمل كقيمة إنسانية فى الأمثال الشعبية المصرية » ، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ٢١ ، ١٩٨٧ .

* «الفن الشعبي إضافة جمالية للحياة» ، مجلة الثقافة ، القاهرة، المركز القومي للآداب، يوليو ١٩٨٩ .
* «استلهام عناصر من الفولكلور في الإبداع الفني المعاصر» ، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ١٨ ، يناير ١٩٨٧ .
* «الأصالة التقليدية كمصدر إلهام للحداثة» ، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٤٩ ، ١٩٩٥ .
* «فنون الزخرفة (الأرابيسك) ، كعامل رئيسي ملازم لتراثنا المعماري الإسلامي» ، بحث مقدم للندوة الدولية الأولى حول آفاق تنمية فنون الزخرفة في حرف العالم الإسلامي اليدوية، الأرابيسك،، دمشق، يناير ١٩٩٧ .
* «الفولكلور في ثقافتنا المعاصرة» ، مجلة الفن المعاصر ، القاهرة، أكاديمية الفنون، المجلد الأول، العدد الثاني، شتاء ١٩٨٦ .
* «المأثورات الشعبية والإبداع الفني» ، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٤٧ ، ١٩٩٥ .

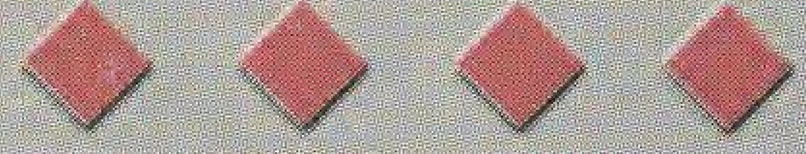
المحتويات

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٥٤٤٥/٢٠٠٠

I.S.B.N 977 - 01 - 6965 - X





هذا هو العام السابع من عمر «مكتبة الأسرة» .. ومنذ سنوات طوال لم يلتف الناس حول مشروع ثقافى كبير كما التفوا حول هذا المشروع الثقافى الضخم حتى أصبح مشروعهم الخاص، وطالبوا باستمراره طوال العام. واستجبنا لهذا المطلب الجماهيرى العزيز إيمانًا منا بأهمية الكتاب؛ وبالكلمة الجادة العميقة التى يحتويها؛ فى إعادة صياغة وتشكيل وجدان الأمة واستعادة دورها الحضارى العظيم عبر السنين.

لقد استطاعت «مكتبة الأسرة» .. أن تعيد الروح إلى الكتاب مصدرًا هامًا وخالدًا للثقافة فى زمن الإبهارات التكنولوجية المعاصرة.. وها نحن نحتفل ببدء العام السابع من عُمر هذه المكتبة التى أصدرت (١٧٠٠) عنوانًا فى أكثر من «٣٠ مليون نسخة» تحتضنها الأسرة المصرية فى عيونها وعقولها زادًا وتراثًا لايبلى من أجل حياة أفضل لهذه الأمة.. ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة فى كل بيت.

سوزان مبارك



مكتبة الأسرة 2000

مهرجان القراءة للجميع



٢٠٠
قرش